Iulian Boldea
(Editor)

LITERATURE, DISCOURSES AND THE POWER OF MULTICULTURAL DIALOGUE

SECTION:

Literature

Arhipelag XXI Press
Tîrgu Mureș, 2017
ISBN: 978-606-8624-12-9

LITERATURE, DISCOURSES AND THE POWER OF MULTICULTURAL DIALOGUE
eISBN: 978-606-8624-12-9

Section: Literature

Edited by:
The Alpha Institute for Multicultural Studies
Moldovei Street, 8
540522, Tîrgu Mureș, România
Tel./fax: +40-744-511546
Email: iulian.boldea@gmail.com

Published by:
"Arhipelag XXI" Press, Tîrgu Mureș, 2017
Tîrgu Mureș, România
Email: tehnoredactare.ldmd@gmail.com

CONTENTS

THE LITERATURE OF EXILE: NORMAN MANEA

Iulian Boldea

Prof., PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 14

LEONID DIMOV. THE RHETORIC POETRY OF ESTHETICAL ONEIRISM

Marian Victor Buciu

Prof., Phd, University of Craiova 19

THE NEW POETRY, FROM AVANT-GARDE TO POSTMODERNISM AND BEYOND

Sorin Ivan

Prof. PhD, Titu Maiorescu University of Bucharest 31

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' POETRY

Clementina Alexandra Mihăilescu, Assoc. Prof., PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu and Lucia Stoicescu, Assoc. Prof., PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 38

LISTENING TO DIFFERENT DRUMMERS

Dragoș Avădanei

Assoc. Prof., PhD, ”Al. Ioan Cuza” University of Iași 49

REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE CHEZ ANDREÏ MAKINE

Mihaela Chapelan

Assoc. Prof., PhD, ”Spiru Haret” University of Bucharest 57

RESISTANCE BY CULTURE OR TOLERATED CULTURE?

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, PhD, ”Gh. Șincai” Institute of Research for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureș 64

SEVERAL MIGRATIONS OF SIMPLICITY AS A ROMANIAN CULTURAL PRINCIPLE - FROM THE "PHILOSOPHY OF LIVING" TO THE PHILOSOPHY OF CULTURAL IDENTITY (FROM L. BLAGA, C. NOICA AND ERNEST BERNEA TO AL. PALEOLOGU AND ANDREI PLESU)

Diana Câmpan

Assoc. Prof., PhD, Hab, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia 69

FROM THE (META)LITERATURE OF ”COUNTRIES”

Ion Popescu-Brădiceni

Assoc. Prof., PhD, ”Constantin Brâncuși” University of Târgu-Jiu 76

ROMANIAN DRAMA PIONEERS: FROM THE UNHANDINESS OF THE BEGINNING TO MODERN ELEMENTS

Carmen Simona Oprișor

Assoc. Prof., PhD, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 82

NIETZSCHE'S IDEAS IN LIVIU REBREANU'S TWO NOVELS „CIULEANDRA" AND „GORILA"

Carmen Simona Oprișor

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 91

REMEMBERING AND LITERATURE IN CLARICE LISPECTOR'S FICTION

Rodica Grigore

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 100

THE USES OF OBLIVION BETWEEN TRAUMA AND BALM IN KAZUO ISHIGURO'S THE BURIED GIANT

Irina Toma

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești 106

TITU MAIORESCU - THE FIRST TRANSLATOR OF ARTHUR SCHOPENHAUER'S WORKS IN EUROPE

Luiza Marinescu

Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest 110

CORPOREALITY AND FEMININITY IN GHEORGHE CRĂCIUN'S NOVELS

Marius Nica

Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti 121

LE « CORPS D`ESPRIT » COMME CORPS INVISIBLE, INTANGIBLE ET INCOGNOSCIBLE DANS LA NOUVELLE « LE HORLA » DE MAUPASSANT

Rodica Brad

Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 127

ON ȘTEFAN PETICĂ'S PEN NAMES

Nicoleta Călina

Assoc. Prof., PhD, University of Craiova 138

A POETICS OF DESCRIPTIVISM IN MODERN AND POSTMODERN ROMANIAN PROSE

Liliana Truță

Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea 144

THE ARCHETYPOLOGY OF THE LABYRINTH: FROM METHODOLOGICAL ORDER (A. LOSEF) TO THE FEELING OF ANGUISH (G. BACHELARD)

Victoria Fonari

Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova 151

THE CIRCULATION OF UNIVERSAL VALUES IN THE OLD ROMANIAN CULTURE

Simona Galațchi

Senior Researcher III, PhD, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy; Academy of Romanian Scientists 161

"MY YEAR OF MEATS". INSIGHTS INTO PIECING TOGETHER THE JIGSAW OF GENDER DISCRIMINATION AND CULTURAL BARRIERS

Andreea Iliescu

Senior Lecturer, PhD, University of Craiova 177

ALDOUS HUXLEY'S CHILDREN'S TALE "THE CROWS OF PEARBLOSSOM"

Daniela Hăisan

Lecturer, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 183

SCIENCE AND EXPERIMENT IN EMILE ZOLA'S NOVEL „DOCTOR PASCAL"

Roxana Elena Doncu

Lecturer, PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest 190

THE ASCETICISM OF WRITING AND THE LITERARY WORK COMING INTO BEING

Elena Camelia Biholaru

Lecturer, PhD, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 198

PHEDRA. FROM THE GREEK TRAGEDY TO THE MODERN HYPOSTASES OF DISTURBED FEMININITY (EURIPIDES, RACINE, SARAH KANE)

Diana Nechit

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 208

THE PROPAGANDISTIC DIMENSION OF TEACHING ROMANIAN LITERATURE IN SCHOOLS BETWEEN 1965-1989

Cosmina Cristescu

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov 215

REALISTIC CAUSALITY AND ARCHETYPAL FATALISM: GREEK MYTHOLOGY AND ITS INFLUENCE ON EUGENIDES' WRITINGS

Ana Blanca Ciocoi-Pop

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu 224

THE ETHNOFOLKLORIC CONSTITUENTS: CONCEPTUAL FRAMEWORK AND ETHNOLOGICAL APPROACHES

Mariana Cocieru

Scientific Researcher, PhD, Institute of Philology, Academy Sciences of Moldova 232

THE INTELECTUAL'S DRAMA IN THE THEATRE OF KNOWLEDGE: CAMIL PETRESCU'S BAD FAIRIES' GAME

Ariana Bălașa

Lecturer, PhD, University of Craiova 242

THE SIGNIFICANCE OF LIGHT AND DARKNESS ALTERNATION IN "A TEMPORARY MATTER" BY JHUMPA LAHIRI

Carmen Astratinei

Senior Lecturer, PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanța 249

FOLKLORE, A SOURCE OF INSPIRATION IN MIHAI EMINESCU'S POETRY

Cristina Furtună

Assist. Lecturer, PhD, Valahia University Târgoviște 252

MYTHICAL EUTOPIAS AND DYSTOPIAS IN THE FICTIONAL WORK OF MIRCEA ELIADE AND MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest 260

MYTHICAL STRUCTURES IN LE ROI DES AULNES BY MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea

Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest 267

RÉCONSTRUCTION DE L'ESPACE POUR LA RÉCONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE

Simona Laura Suta

Lecturer, PhD, University of Oradea 272

THE PAST IN ALISTAIR MACLEOD'S CLEARANCES

Cătălin Tecucianu

Lecturer, PhD, „Mihai Viteazul" National Academy of Information, Bucharest 278

ENGLISH LITERATURE IN COMMUNIST ROMANIA

Toma Sava

Lecturer, PhD, Aurel Vlaicu University of Arad 282

PRE-RAPHAELITE ARTISTS TRANSPOSING SHAKESPEARE'S OPHELIA

Lavinia Hulea

Lecturer, PhD, University of Petroșani 292

COMING FROM AN OFF-KEY TIME: THE NOVEL OF ONTOLOGICAL "INTERVAL"

Mihai Ion

Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Brașov 300

NICOLAE BALOTĂ – THE ABSURD LABYRINTH

Mirela Dredețean

Lecturer, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureș 304

CARAGIALE'S SHORT STORIES – APOCALYPTIC IMAGES

Antonia Pâncotan

Lecturer, PhD, Partium Christian University, Oradea 310

ELEMENTS OF FEMINISM DISTINCTIVENESS

Carmen Mihaela Guia (Potlog)

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 319

CREATIVE VERSUS DESTRUCTIVE SYMBOLS IN SILVIA PLATH'S "THE COLOSSUS" AND "ARIEL"

Stela Pleșa

PhD Student, Sibiu 324

THE OTHER ALEXANDRU GEORGE - THE TRANSLATOR

Carmen Elena Florea

PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 324

ANDREI BODIU – EXISTENCE AS A POETIC MODALITY

Mariana Pantaleru (Pascaru)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 340

NATURALIST EXPERIMENTS IN THE NOVELS OF VICTOR PAPILIAN

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 348

VICTOR PAPILIAN'S SHORTSTORIES – AN "ANTIMODERNIST" APPROACH

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)

PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu 353

SOME CONSIDERATIONS ABOUT G. CĂLINESCU'S POETRY

Dan Pătrașcu

PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău 358

ENVOÛTEMENT DE LA VILLE DANS L'ŒUVRE DE GUY VAES – ARTS VISUELS (PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, CINÉMATOGRAPHIE) /VS/ ÉCRITURE (GRAPHIE)

Adina-Irina Forna

Assist., PhD, Technical University of Cluj-Napoca 363

CORNELIU STURTZU – THE POET OF ARCHES OVER SEASONS

Maria Lucreția Sturtzu

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 373

ARBITRARINESS IN SHIRLEY JACKSON'S „THE LOTTERY"

Maria Miruna Ciocoi-Pop

Teaching Assist., PhD, "Vasile Goldiș" Western University of Arad 381

PARADIGMS OF THE 19TH CENTURY HUNGARIAN RECEPTION OF THE SATIRICAL POEM

Márta Zabán

Assoc. Researcher, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 386

THE SOCIAL BACKGROUND OF THE LITERARY GOTHIC

Anca Nemeș

Assist., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureș 394

RELIGION AND POLITICS IN JOHN MILTON`S PARADISE LOST

Corina Sandiuc

Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanța 400

THE UNDERWORLD IN HOMERIC EPICS AND IN OVID'S METAMORPHOSES

Iulian Gabriel Hrușcă

Assist. PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 407

LEONOV'S RUSSIAN FORREST AND THE PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE ON WORLD WAR II

Olga Grădinaru

PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 413

SEARCHING FOR THE RIGHT WORD: FRANCIS PONGE

Garofița Dincă

Researche Assist., PhD, "Iorgu Iordan-Al. Rosetti" Linguistic Institute of the Romanian Academy, Bucharest 422

THE CLIMBING TO THE SKY

Georgeta Cozma

PhD, Satu Mare County Center for Excelence 432

MYTH AND REALITY IN THE TROJAN EPISODE

Simona Maria Maracine

PhD Student, University of Pitești 442

THE ODYSSEY. THE MYTH OF RETURN

Simona Maria Maracine

PhD Student, University of Pitești 449

POSTMODERNISM IN THE CONTEXT OF THE VALUE NUCLEUS

Cristina Cornea (Oprean)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 453

INTERIORITY OF THE CHARACTERS – ALEXANDRU VONA

Lucian-Nicu Rădășan

PhD, Petru Maior University of Tîrgu Mureș 459

THE AQUATIC POETICS IN THE WORK OF ILEANA MALANCIOIU

Carmen Vasilca

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 463

AN ANALYSIS OF VONNEGUT'S USE OF SCIENCE IN CAT'S CRADLE

Corina-Maria David

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 469

CONSIDERATIONS UPON PARODY IN ION MINULESCU`S POETRY
Andreea Iuliana Damian
PhD Student, University of Pitești 474
DIRECT STYLE IN ODOBESCU'S SHORT STORIES
Elena Lavinia Diaconescu
PhD Student, University of Pitești 480
"NOSTALGIA" BY MIRCEA CĂRTĂRESCU, A POETIC BUTTERFLY
Ligia-Monica Banciu
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 485
DUMITRU ȚEPENEAG – ABOUT THE CHRONICLE OF THE MAN IN SHORT PROSE
Iuliana Oică
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava 495
MORPHOLOGICAL LITERARY FIGURES IN GRIGORE ALEXANDRESCU' S POETRY
Elena Andreea Popa (Dina)
PhD Student, University of Pitești 503
STYLISTIC AND THEMATIC ASPECTS IN DUMITRU RADU POPESCU'S POETRY
Ana-Maria Nicolescu
PhD Student, University of Pitești 510
THE POETIC ACT AS A COMMUNION WITH THE TRUE ESSENCE OF THE UNIVERSE
Anamaria Delia Adriana Dobrescu (Popa)
PhD, Reformed High School of Tîrgu Mureș 516
MOTHER OF GOD'S EYES – ARGHEZI'S VIEW ON THE CONCEPT OF A NOVEL
Anca Popan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 521
THE MIRRORING BODY IN THE SEA BY JOHN BANVILLE AND BLACK WATER BY JOYCE CAROL OATES
Andreea Pop
PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 530
THE BEGINING HARMONY OF PRIMORDIAL COUPLE IN 'THE SNAKE'
Gavril Vasile Băban
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 539
MYTHS IN THE ROMANIAN LITERATURE
Florina Bugeac
PhD Student, University of Bucharest 543

THE 25TH HOUR -THE HOUR OF SURVIVAL

Camelia Suciu

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 548

ION CHINEZU- LITERARY FRIENDSHIPS

Mirela-Iulia Cioloca

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 556

ION VLASIU – HIGHLIGHTS OF POETRY

Delia-Maria Roșca (Răuță-Roșca)

PhD Student, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș 564

THE TERRIFYNG FANTASTIC IN THE WORK OF THE SCIENTIST WITH A WRITER’S IMAGINATION (VICTOR PAPILIAN)

Diana Teodora Cozma

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 569

ETHICAL AND AESTHETIC AT PAREMIE TO ANTON PANN

Ileana Băluță

PhD Student, University of Pitești 577

GOOD SENSE AND COMMON SENSE IN AL. PALEOLOGU’S VIEW

Ioana Mihu

PhD Student, ”1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia 585

METAPHORS OF COMMUNISM IN THE ROMANIAN POSTCOMMUNIST NOVEL

Iulia Câmpeanu

PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 590

THE HESYCHASTIC PERSPECTIVE IN NEAGOE BASARAB’S PARENETIC DISCOURSE

Andreea Gabriela Ivașcu

PhD Student, University of Pitești 596

„SEARCHING FOR A GENERATION” - THE 80TH GENERATION IN PROSE

Roxana-Anca Kaitar

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 602

THE PRE-ROMANTIC SCENERY IN COSTACHE CONACHI’S POETRY

Ecaterina Kerstin Botezatu

PhD Student, University of Bucharest 611

MAGICAL REALISM AND FANTASTIC IN GABRIELA MELINESCU’S WORK

Maria Beatrice Lucaciu

PhD Student, University of Oradea 619

LINGUISTIC STRUCTURE IN CALISTRAT HOGAȘ'S WORK

Maria Voinea

PhD Student, University of Piteşti 625

THE UNRELIABLE NARRATOR – THE MEETING POINT OF FICTION AND NON-FICTION IN JULIAN BARNES'S SELECTED WORKS

Máthé Nóra

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 629

A THEORETICAL EXCURSION ON SPATIAL EVOLUTION FROM A MULTIDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Ștefan (Miheț) Maximiliana

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 635

ELEMENTARY EXISTENCE AND FUDAMENTAL ELEMENTS IN DÉSERT BY J.-M. G. LE CLÉZIO

Mihaela Iuliana Marari

PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iași 643

THE CONSTRUCTION OF THE ANDALUSIAN IMAGINARY IN THE BALLAD OF THE MOON MOON BY FEDERICO GARCIA LORCA

Corina Mitrulescu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 651

FEMININE LITERATURE-CONTROVERSIES AND THEORIES

Petronela Mureșan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 662

BARTOLOMEU VALERIU ANANIA: ESSAYS ON THE THEOLOGY OF CULTURE

Doina Pologea

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 670

FORMS OF THE DEMONIC IMAGINARY IN THE ROMANIAN FOLK TALES WITH ZMEI

Petru-Adrian Danciu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 676

THE PROMISE OF A COSMIC WEDDING – NUNTĂ ÎN CER, MIRCEA ELIADE

Carmen Ioana Popa

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 685

INTERPRETING THE WORLD IN A CLASS OF MILLENIALS

Puskás-Bajkó Albina

PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureș/ "Unirea" National College, Tîrgu Mureș 694

THE POETICS OF SPACE IN SADOVEANU'S 'DUMBRAVA MINUNATĂ'

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 699

LITERARY FAIRY TALE AND ORAL FAIRY TALE – INTERFERENCES

Ioana-Steliana Tătulescu

PhD Student, University of Pitești 706

THE RELATIONSHIP BETWEEN HUMAN BEING AND THE ANIMAL REIGN FOR THE SACRED RESTAURATION IN VASILE VOICULESCU'S STORIES

Iuliana Voroveanu

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 712

LOVE'S WAY FROM EROS TO AGAPÈ IN THE PROSE OF SLAVICI

Teodora Elena Weinberger

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre 718

THE CONCEPT OF (GENDERED) ALIENATION IN JEANETTE WINTERSON'S LIGHTHOUSEKEEPING

Monika Koșa

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 725

ADELA OR THE IMAGE OF THE PASSIONATE INGENUE

Alina-Maria Nechita

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center 731

REALITY AND DREAM IN THE WORKS OF VIRGIL TĂNASE

Oana Maria Neicu

PhD Student, University of Oradea 738

IOAN RADIN PEIANOV – THE SHORT STORIES FROM THE MAGAZINES

Emanuela Ioana Patrichi

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 743

GRIGORE VIERU – THE GREAT THEMES OF CREATION AND THE VOCATION OF SELF-DEFINITION

Raisa Melenceanu (Gîscă)

PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 752

SEVERAL ASPECTS OF EMIL ISAC'S PLAYS

Violeta Luminița Șipoș

PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia 759

« DANIEL PENNAC, CHAGRIN D'ECOLE. MEMORISER DES TEXTES LITTERAIRES – À QUOI BON ? »

Emanuel Turc

PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca 766

IDENTITÉ MULTICULTURELLE DANS AUGUSTINO ET LE CHŒUR DE LA DESTRUCTION DE MARIE-CLAIRE BLAIS

Andreea Pop

PhD, Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française, UBB Cluj-Napoca 772

IDYLLIC IMAGES AND ELEMENTS OF PORTRAIT IN THE WORK OF IOAN SLAVICI

Dorin Sergiu Ursuţ

PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 782

LANDSCAPES AND MINIATURE IN THE WORK OF CALISTRAT HOGAȘ

Dorin Sergiu Ursuţ

PhD Student, ”Lucian Blaga” University of Sibiu 787

A CONTEXT OF VIOLENT EVENTS – THE HOUSE GUN

Diana Stoica

Assist. Lecturer, PhD, University Politehnica of Bucharest 795

SATIRICAL ART, IRONY AND CRITICAL LANGUAGE IN THE PHILOSOPHICAL TALES OF FRANÇOIS-MARIE AROUET (VOLTAIRE)

Ana-Elena Costandache

Lecturer PhD, “Dunărea de Jos” University of Galaţi.....799

MATTHIAS NAWRAT: A PERSPECTIVE ON HISTORY

Roxana Rogobete

PhD Student, West University of Timişoara 805

ARS POETICA IN THE POETRY OF ANA BLANDIANA – OR THE “IANUS BIFRONS” EFFECT OF THE WRITING

Daniel Kiţu

PhD Student, “Dunărea de Jos” University of Galaţi.....810

The seduction of verbality. Style and expressiveness in the poetry of Emil Brumaru

Cristina Raica

PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș 821

THELITERATURE OF EXILE: NORMAN MANEA

Iulian Boldea
Prof., PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:The identitary problem is, of course, the one that offers estthetic and ethical individuality to Norman Manea's works, as well as the theme of subversion, which is modulated in the characterial features of some symbolic heroes (the clown, "the stupid", the marginalized, etc.). Three major topoi are configuring an epical universe of undisputable esthetic and ethical coherence: the experience of the Holocaust, the sufferings endured during the communist dictatorship and, at the same time, the avatars of exile. The traumatic history of the self is incorporated in the all-comprising history of a demonized and absurd century.

Keywords: history, memory, exile, identity, symbolic heroes

Cărţile lui Norman Manea sunt foarte greu de încadrat într-o tipologie clară, scriitorul reuşind să impună, prin romanele sale, un timbru narativ singular, situat la limita dintre ficţiune şi autoficţiune, dintre documentul cu aură psihologică şi evocarea netrucată. Se poate constata existenţa a câtorva teme cu caracter de exemplaritate, ce conturează acest un spaţiu epic de incontestabilă pregnanţă estetică şi etică: experienţa Holocaustului, suferinţele din perioada totalitarismului comunist şi, nu în ultimul rând, avatarurile afective datorate experienţei exilului. Toate aceste teme se regăsesc înmănunchiate în *Întoarcerea huliganului*, carte foarte elocventă pentru scriitura dispusă la multiple metamorfoze a lui Norman Manea, o scriitură foarte sensibilă la traumele istoriei, la violenţa scandaloasă a unei lumi dezarticulate.

Fixând în pasta unui scris dens şi arborescent avatarurile, suferinţele şi dramele celor două dictaturi (dictatura antonesciană şi apoi cea comunistă), scriitorul rescrie, în fond, arhitectura unui destin traumatic, în care diversele straturi, paliere şi articulaţii ale naraţiunii se întretaie armonios, într-un spaţiu al rupturii şi al disensiunilor, dar şi într-un angrenaj epic al imersiunii în dinamica unei naraţiuni ce redă o vină imprecisă, într-o percepţie acută, aceea a unui martor inclement, de maximă rigoare şi intransigenţă etică. De altfel, istoria traumatică a eului e încorporată frecvent în orizontul amplu al Istoriei unui secol alienant, dominat de aporii totalitare şi de teroare. Semnificative sunt, din această perspectivă, afirmaţiile lui Norman Manea, într-un dialog cu Carmen Muşat, unde scriitorul încearcă să descifreze propriul scris din unghiul unei memorii traumatizate de demonii şi ispitele istoriei: „Ceea ce am încercat, cu o formula literară personală, în această «întoarcere» nu doar în biografia mea, ci şi în cea a timpului şi locului şi mediului în care am trăit, a fost sa recuperez un destin individual din masificatul simbol colectiv. Tragedia devine parte a memoriei colective doar cînd a devenit clișeu şi acționează ca şi un clișeu. Individul este anulat nu doar prin lespedea totalitară, ci şi prin aceea, ulterioară, a memoriei colective. Sunt referințe critice în carte la trivializarea contemporană a tragediei, la comercializata retorică a victimizării şi la rutina melodramei în literatura dedicată abisului în care s-a extins, în secolul al XX-lea, suferința. Conştient şi împovărat de enormă cantitate de volume şi filme care au tratat «experiența-limită», am evitat să reiau imaginile deja consacrate. Am numit, generic, INIŢIERE, un termen criptico-ironic, imersia protagonistului în oroare şi am scrutat, mai curând, contradicțiile dintre

«entitatea» vieţii private şi «identitatea» pe care ne-o propune mediul din jur. În tensiunea dintre viaţa interioară, le moi profund, cum spunea Proust, şi scena socială spre care individul trimite câte unul dintre multiplele sale euri, am sperat că cititorul va descoperi nu doar tenebra suferinţei necicatrizate, ci şi o structură literară incitantă, umor, lirism, joc, ironie, chiar şi, uneori, o încă pulsatilă şi infantilă candoare. O incursiune, până la urmă, cum ați înțeles, în acea incertitudine pe care obişnuim s-o numim «Eu», eu însumi. Un eu condamnat la exil, dar şi mântuit prin exil. Exilul dinainte şi după exil: intensitatea rătăcirii noastre lucide, pătimaşe, îmbogăţitoare. O traumă benefică, ritmată în serie de traume şi treziri regeneratoare".

Problematica identitară este, desigur, cea care individualizează, epic şi etic, opera lui Norman Manea, alături de tema subversiunii, modulată prin câteva personaje emblematice (clovnul, „prostul", marginalul etc.). În acelaşi timp, tema obsesivă a bolii, a unei corporalităţi declinante, dar şi descinderile anamnetice sau expresivitatea simbolică a dialogului dramatic dintre călăi şi victime sunt redate, cu abilitate narativă, într-un fragment ce surprinde imaginea Tatălui, evreu bolnav de Alzheimer, îngrijit de un infirmier german, fragment semnificativ prin expunerea unor gesturi emblematice şi a unor figuri exemplar pentru metaforele suferinţei, ale rănii, ale durerii şi compasiunii: „Îl priveam: era gol, în picioare, în dreptul ferestrei, cu spatele spre uşă. Tînărul înalt şi blond îl ştergea cu două prosoape în acelaşi timp şi avea alt teanc de prosoape şi cîrpe, la îndemînă, pe jos. Infirmierul mă văzuse, îmi zîmbea, ne ştiam, vorbisem de cîteva ori. Un tînăr voluntar german, venit să lucreze la azilul de bătrîni din Ierusalim. (...) Se apleca, grijuliu, asupra fiecărei porţiuni de trup care trebuia curăţată de fecale: braţele osoase, coapsele osoase, gălbui, spatele, şezutul fleşcăit, genunchii sticloşi. Tînărul german îl curăţa, precaut, pe bătrînul evreu de murdăria cu care îl identificaseră afişele naziste! Am rămas ţintuit în imagine şi am închis, precaut, uşa. M-am întors în sala de mese. Tata a apărut, după jumătate de oră, zîmbind. «Astăzi eşti în întîrziere», i-am spus. «Am dormit», a răspuns, cu acelaşi zîmbet absent. Nu-şi amintea că abia se despărţise de tînărul care îi spălase trupul de căcat şi putoare, îi alesese haine curate, îl îmbrăcase, îl condusese spre masa unde îl aşteptam. Ajuns, după nouă ani, la înmormîntarea mamei şi a Patriei, trebuia, înainte să părăsesc cimitirul trecutului, să las devotatei soţii a pacientului din Ierusalim preţioasa informaţie: eliberat, în sfîrşit, de singurătate, tata se afla, senin, fără gînduri sau tristeţe, în grija delicată a unui tînăr german care ţine la onoarea ţării sale".

Norman Manea însuşi observă, într-un interviu, că „raportul dintre ficţiune şi realitate e unul ambiguu, tipic literaturii şi artei. Sunt elemente biografice, dar niciodată nu este biografie. Eroul respectiv sunt şi nu sunt eu, adică îi împrumut situaţii prin care nu a trecut niciodată şi care îmi sunt cerute de fluxul scrisului. Îmi cere anumite situaţii care nu ţin de biografia mea, pe care pur şi simplu le inventez. Una peste alta, în structura personajului se păstrează probabil o anumită coerenţă de sensibilitate şi de percepţie, deşi faptic nu este o pictură după model. Adică nu este un *mimesis* perfect, este cu devieri, cu artificii, cu trucuri de scris, de expresie. Realitatea se transformă prin însuşi procesul scrisului". Metamorfozele ficţionalităţii, dar şi diagrama pactului autobiografic restaurează un scenariu etic al unui exil care începe „de la 5 ani" „din cauza unui dictator şi a ideologiei sale, s-a desăvârşit la 50 de ani, din cauza altui dictator şi a unei ideologii aparent opuse". Relaţia paradoxală dintre moarte, suferinţă şi mântuire exprimă un fundament iniţiatic, care se naşte din meandrele rememorării, din experienţele revelatorii ale suferinţei sau din angoasele unui deficit de destin identitar („Năucul Noah se iniţia nu doar în viaţă, ci şi în Viaţa de Apoi. Moartea căpătase, mai întâi, chipul supt şi adorat al bunicului Avram! Bruscă magie a neînsufleţirii: Viaţa de Apoi, în groapa fără nume şi viaţă. [...] Încă viu, în viaţă, gîndind propria moarte, dar înţelegînd, atunci, că plînsul şi

foamea şi frigul şi frica sînt ale vieţii, nu ale morţii. Nimic nu era mai important decît supravieţuirea, aşa spunea mama, încercînd să-şi încurajeze soţul şi fiul. Moartea trebuia, cu orice preţ, refuzată. Doar astfel meritǎm supravieţuirea, repeta responsabila cu supravieţuirea"). Iniţierea în spaţiul „Jormaniei" socialiste, evocată şi în cărţi dinainte (*Despre Clovni*, *Fericirea obligatorie*) relevă unele ipostaze tragi-comice, precum cea a prietenului care devine informator al Securităţii, dezvăluindu-i această calitate chiar celui urmărit: „Viaţa dublă-triplă-multiplă a cetăţeanului socialist fusese suplimentată cu o misiune precisă, secretă şi neplătită: să raporteze existenţa dublă-triplă a celui mai bun prieten. [...] Mă informase, pînă în ultima clipă, asupra serviciilor pe care le furniza Instituţiei Supreme. Pînă la urmă, falsul informator părăsise Jormania socialistă". În acelaşi timp, scriitorul denunţă, cu ironie şi reflex parodic, aluviunile limbajului dogmatizat, clişeizat, al ideologiei comuniste, care şi-a pus amprenta pe conştiinţele oamenilor, pe cuvintele şi pe trăirile lor („Sloganele, clişeele, ameninţările, duplicitatea, convenţia, minciunile mari şi mici, rotunde şi colţuroase, colorate şi incolore, puturoase şi inodore, ca şi minciunile insipide de tot felul").

Expresiile spaţialităţii şi cele ale temporalităţii sunt, în regimul comunist, reduse la nişte caricaturi, confiscate, ele devin bunuri colective, îşi pierd orice indiciu individual („După etatizarea «spațiului», inovația socialistă cea mai extraordinară: etatizarea timpului, pas decisiv spre etatizarea ființei înseși, căreia timpul îi rămăsese ultima posesie. Un termen nou în noua realitate și în vocabularul vremurilor noi: ședința. «Șed și tot șed la ședințe», suna un vers satiric, banală consemnare a realității banale. Timpul individului transferat colectivității: ședința, derivat lingvistic de la «a ședea – ședere», numea operația majoră de jefuire a timpului"). Deloc întâmplător, în textul unei prefeţe, Norman Manea defineşte şi caracterizează „sindromul Puterii", ce are drept reper esenţial refuzul, incapacitatea acceptării diversităţii opiniilor („Sindromul Puterii autentifică un dialog al surzilor, incapacitatea de a asculta, cu adevărat, opinia preopinentului în toate nuanţele sale, graba de simplificare brutală. Informaţia corectă şi respectul adevărului sunt instantaneu înlocuite cu insinuările şi invectiva, când nu de-a dreptul prin aria calomniei. Nimic nu pare excesiv în reafirmarea «autorității»; retorica bunelor intenţii, candoarea tartuffiană, manipularea crasă. /…/ Ostilitatea faţă de interlocutor prevalează, uneori, chiar şi după curmarea controversei, printr-o persistentă operaţie de discreditare (în cazul unui scriitor, campania se extinde, fireşte, rapid asupra operei şi biografiei sale").

„Fericirea obligatorie" promovată de ideologia comunistă este, pentru scriitor, un alibi al imposturii şi minciunii, modalitate de oprimare la care erau supuşi artiştii, constrânşi să se supună drasticelor mutilări ale cenzurii. Foarte semnificativ pentru această situaţie este eseul *Referatul cenzorului*, în care Norman Manea evocă peripeţiile apariţiei romanului *Plicul negru*. Confruntarea cu cenzura, cu ideologia comunistă îl forţează, în cele din urmă, pe scriitor să părăsească definitiv România: „Volumul a apărut în vara lui 1986. Editura, tot mai strangulată de presiunea Cenzurii, încerca să profite comercial de fiecare carte publicată. Aşa se face că volumul a fost tipărit în douăzeci şi şase de mii de exemplare, tiraj privilegiat, la care nu îndrăznisem să aspir în cei douăzeci de ani de cînd publicam în România. Rumoarea stîrnită în jurul unui volum oprit în timpul tipăririi şi masacrat insistent de Cenzură a stimulat, probabil, interesul publicului. Cartea s-a epuizat din librăriile bucureştene în cîteva zile. Prietenii mă asigurau că versiunea «înlocuitoare» publicată şi-a păstrat totuşi ascuţimea critică şi originalitatea literară. În toamna lui 1986 au apărut cîteva prime recenzii favorabile romanului, în principalele reviste literare ale ţării. În decembrie 1986 părăseam România".

Pe de altă parte, exilul pune într-o dramatică ecuaţie şi condiţia lingvistică a celui ce îşi abandonează ţara pentru a se integra într-un alt mediu, într-un alt context socio-istoric,

într-o altă ambianţă culturală. Experienţa românească a reprezentat, pentru Norman Manea, o continuă aspiraţie „spre casa pe care doar Cartea mi-o promitea", în timp ce exilul exprimă o suferinţă permanent ataşată evaziunii spre spaţiul libertăţii: „Exil, boală salvatoare? Un du-te-vino spre şi dinspre mine însumi [...] Găsisem, iată, în cele din urmă adevăratul domiciliu. Limba promite nu doar renaşterea, ci şi legitimarea, reala cetăţenie şi reala apartenenţă". Decizia de a abandona spaţiul natal e însoţită de opţiunea reconstruirii utopice a fiinţei exilate prin limbaj („nu-mi rămînea decît să-mi iau limba, casa, cu mine. Casa melcului"). Foarte semnificativ e, în acest roman, capitolul *Casa Fiinţei*, în care jocurile metaforice conduc la destinul „limbii pribege", aceea purtată cu sine de exilatul ce încearcă să contureze, la un moment dat, un exerciţiu de imaginaţie interesant şi iluzoriu, ce ilustrează constrângătoarea legitimitate lingvistică a exilatului: „Îţi doresc ca într-o dimineaţă să ne trezim cu toţii vorbind, citind şi scriind româneşte. Şi ca româna să fie declarată limba naţională americană (cu o lume comiţînd lucrurile ciudate de astăzi, *nu* există nici un motiv ca aşa ceva să NU se întîmple)".

Care este, însă, definiţia *huliganului*? În acest caz, referinţa la cartea lui Mihail Sebastian e cât se poate de limpede; huliganul lui Norman Manea este un exclus, o fiinţă marginală, un individ care se regăseşte într-o poziţie marginală, fapt subliniat cu aplomb de scriitor: „Atacat din toate părţile pentru romanul *De două mii de ani*, Sebastian se vede asaltat huliganic, dar şi definit ca unul dintre ei; o definiţie pe care o întoarce pe dos [...] Întrebările ce îl obsedau pe huliganul Sebastian au o particulară rezonanţă, cred, pentru cei care au trăit sub dictaturi de dreapta sau de stînga. [...] *Huliganul* meu se vede pe sine ca un veşnic *outsider*, un intrus, un suspect şi un marginal, un clovnesc şi păgubos August Prostul, silit să parcurgă traumele unui secol dementizat, o Istorie de convulsii sîngeroase. Exilatul dintotdeauna, exilat din nou şi din nou, oriunde s-ar găsi". Mircea Iorgulescu consideră, pe bună dreptate, că *Întoarcerea huliganului este* „o carte zguduitoare. Prin experienţele teribile trăite şi evocate de autor - deportarea şi lagărul, apoi înceata, dar inexorabila, teroare a ruloului compresor al «socialismului real», de inspiraţie sovietică mai întâi, regenerat apoi prin racordare la naţionalism fascizant, în sfârşit exilul ca suferinţă şi eliberare -, dar şi, poate chiar în primul rând, prin expresia literară, prin unicitatea artistică a confesiunii şi reflecţiei. Martor sau scriitor? Împărăţia Documentului sau Împărăţia Eului? Mărturisitorul suferinţei (administratorul, arhivarul, istoricul) sau artistul? Depoziţia sau Compoziţia? Formula acestei literaturi este prin definiţie ambiguă, frontierele dintre domenii sunt uneori, deseori, fluide, există apoi momente care privilegiază un anumit tip de lectură în dauna celuilalt, iar opţiunile tranşante sunt pândite de capcane şi riscuri. Neîncercate de un «accent de relativitate» care să le nuanţeze, certitudinile devin «bestii absolute», scrisese demult cineva, într-o carte ironică şi disperată, probabil cel mai dramatic manifest pentru gândirea liberă din cultura română. Un manifest pentru omul fără uniformă". Naraţiunea lui Norman Manea dispune de o circularitate elocventă, prin întoarcerea spre punctul de plecare, o întoarcere iluzorie, însă, lipsită de consecinţe benefice: „Plecarea nu mă eliberase, întoarcerea nu mă întorsese. Îmi locuiesc stânjenit biografia". Sentimentul solitudinii, atât de pregnant în cărţile lui Norman Manea se travesteşte în postura de exclus, de damnat, de proscris care a fost atât de proprie scriitorului („Trecuseră patru ani de când fuseserăm goniţi în pustiu, nici o lună nu mai avea să treacă până la încheierea oficială a războiului. Coşmarul trăgea cortina. În acea amiază de primăvară reapăruse Viitorul ca o gogoaşă subţire, colorată, la care eram chemat să suflu din răsputeri, să umflu golul cu lacrimi şi salivă şi gemete, să mă salvez din trecut"). Opera lui Norman Manea aduce cu sine, în fond, semnificaţiile unei lecţii etice, a demnităţii şi responsabilităţii, însoţită de o legitimare a identităţii fiinţei, prin apelul la exerciţiul anamnetic, inclement şi acut.

Selected Bibliography

Iulian Boldea, Claudiu Turcuş (coord.), *Norman Manea – departe si aproape*, Editura Arhipelag XXI, Tîrgu Mureş, 2014; Matei Călinescu, *Reflecţii despre Întoarcerea huliganului* (postfață), în Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2006; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*. *Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2003; Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994; Aurica Stan, *Exilul ca traumă, trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iaşi, 2009; Mircea Tomuş, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului* Vol. 1, Editura Gramar, Bucureşti, 1999; Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare. Eseu*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004; Claudiu Turcuş, *Est*etica *lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2012; Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicţionarul scriitorilor români*, Editura Albatros, Bucureşti, 2001.

LEONID DIMOV. THE RHETORIC POETRY OF ESTHETICAL ONEIRISM

Marian Victor Buciu
Prof., Phd, University of Craiova

Abstract:This text is a fragment of the monographic volume about the poet (Leonid Dimov: the new poetry as a dream), a theoretician and practitioner, mainly with Dumitru Tsepeneag, of a literary way of stringent originality (L. Dimov-Tsepeneag, Aesthetic Onirism, Anthology and Preface by M.V. Buciu, Ed. Curtea Veche, Bucharest, 2007). The polemism of aesthetic-structural onirism is mannerist (cf. G. R. Hocke) in rhetorical attitude and practice. It expresses an existential and historical sensibility. These data are obviously owned by Dimov. Our poet has been literally consacrated in the historical period of the international and nationalist Romanian communism, acute or temperate Russian-Soviet. When poetry could coexist with ideological censorship, the issue of the poets was a manifestation of their on-rhetorical, existential and aesthetic consciousness.

Keywords: aesthetic, onto-rhetorical, poetic rhetoric, ideology, censorship.

„Cine vrea să înţeleagă lirica va trebui să înceapă cu retorica", atrage atenţia Gustav René Hocke (*Manierismul în literatură.Alchimie a limbii şi artă combinatorie esoterică. Contribuţii la literatura comparată europeană.* În româneşte de Herta Spuhn, prefaţă de Nicolae Balotă, Bucureşti, Univers, 1977, p. 92), a cărui idee încerc să o asimilez. Într-un fel curios, interesant, azi am zice că interdisciplinar, în tot cazul nu doar surprinzător dar şi cuprinzător, înţelegea retorica poetul Novalis, citat de acelaşi Hocke: „Retorica... însumează dinamica aplicată sau psihologică şi antropologia specială, aplicată în genere. Antropologie tehnică." (93) Dar Hocke îl citează şi pe Heraclit, cu elementara sa înţelegere: „Retorica este iniţiatoarea trucurilor". (189) Să amintesc în treacăt faptul că un mare critic al nostru, distanţându-se conjunctural de Croce şi inefabil, l-am numit fireşte pe G. Călinescu, descoperă şi el „trucuri", pe lângă „pseudoprecepte", cum le spune chiar el, în „estetica" sa critică, un fel de poetică (poate şi de retorică), la modul implicit, în fapt.

Întorcându-mă la Dimov, mă simt obligat acum să precizez că, prin el, polemismul onirismului estetic-structural este manierist în atitudine şi practică retorică. El exprimă o sensibilitate existenţială şi istorică. Aceste date sunt evident deţinute şi de Dimov. Poetul nostru s-a realizat literar în perioada istorică a comunismului românesc internaţionalist şi naţionalist, acut sau temperat rusist-sovietist. Când poezia a putut coabita cu cenzura ideologică, problema poeţilor a fost una de manifestare a conştiinţei lor onto-retorice, existenţiale şi estetice. Novalis, arată G. R. Hocke (*op. cit.*, p. 146), consideră că „trucurile" manieriste, *witz-ul, agudeza, ingenio* sunt cerute în vremuri caracterizate de spaimă şi grijă. Ele fac retorica naturală. Când Dimov spunea, ca să audă ideologii comunişti, că noul onirism nu evadează din realitate, din contra, el invadează realitatea, el afirma o poziţie estetică şi nu ideologică. E adevărat, implicit o afirma şi pe cea din urmă. Poetul dezvăluise puterea Demiurgului oniric, a eului creator liber de tot, chiar şi de el însuşi. Daimonul, în vechiul sens grec, în noul context istoric şi spiritual, capătă deopotrivă demonie. Jean Paul, citat şi el de Hocke, scrie în consonanţă cu noul onirism: „*Witz*-ul este de la natură un contestatar al spiritelor şi al zeilor." Şi: „*Witz*-ul este

ingeniozitate senzorială, iar ingeniozitatea e Witz-ul abstract." Ca şi Gracián, de altfel, după care *agudeza* preface „omul în vultur, în înger, în membru al unor extravagante ierarhii." (147) Tipul creatorului literar, aşa cum îl sintetizează Hocke, îl reprezintă bine pe cel al noului onirism: „*Witz*-ul şi ingeniozitatea sunt părinţii artificialului, ai ambi- şi plurivalentului, ai impenetrabilului iritant, în sfârşit ai libertinilor, ai celor ce subminau <ordinea> spiritului." (146-7)

Retorica „paralogică", manieristă, află în textele lui Dimov o largă ilustrare. Nimic nu lipseşte poemelor dintre figurile „para-retorice": *aposdoketon (poanta*, cuvântul imprevizibil), *sinecdoca* (noţiune restrânsă în locul celei cuprinzătoare sau invers), hiperbola, elipsa (micşorarea), reţelele verbale de omonime, diafora (repetarea şi deturnarea sensului unui cuvânt), amfibolia (plurisemantismul), paronomazia (formă apropiată, sens diferit). Nume înşirate: Jarry, Raymond Roussel, R. Desnos, M. Duchamp, Joyce. Cel de-al doilea, aşadar R. Roussel, e la originea textualismului (prin travaliul langajier) al onirismului estetic, după cum a afirmat D. Ţepeneag.

Simbolistica echivocă trimite modernitatea înaintea ei însăşi. Simbolul e suspectat şi refuncţionalizat. „Simbolurile sunt mistificări", credea Novalis (Cf. Hocke *op. cit.*, p. 88).

Mai nimic nou sub soarele retoricii. În Aristotel, *Retorica* (III, 11) „Se recomandă, în afară de metaforă, schimbările de litere, inversările de cuvinte ca <mijloc pentru a trezi uimirea>, omonimia, elipsa, hiperbola etc." (id., 115). Când disimularea poetică ajunge un fel de cochetărie cu barocul, cum e cazul şi la Dimov, atunci „Jocurile de cuvinte şi jongleriile verbale par a se produce de la sine..." (Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi păunul*, în româneşte de Constantin Teacă, prefaţă de Adrian Marino, Bucureşti, Univers, 1976, p. 107).

Fără ocoluri, să urmărim numaidecât felul cum funcţionează retorica, poetica retorică, a lui Leonid Dimov, „poetul acesta aflat în răspăr cu toate retoricile timpului" (Eugen Simion, *Scriitori români de azi, III*, Bucureşti, Cartea Românească, 1984), chiar în exerciţiul execuţiei sale estetice.

O mistică a fatalităţii face, în *Destin cu bile*: *Versuri* (1966), imposibilă comunicarea. Cavalerii ştiu şi nu spun iar doamnele trăiesc într-o profundă voluptate a ignoranţei. Comunicarea rămâne exclusiv gestuală, mimetică şi apare stupefiantă prin reprimarea verbalizării. Iată o lume a coerciţiei retorice, deşănţat grimasantă, fundamental mimologică.

Sfârşitul din *Hartă veche* (acelaşi volum la care trimit mai departe) e ambiguu, prin cvasi-suspendarea elocuţiei, care distruge cauzalitatea şi teleologia. O singură corabie, „prin rada goală/ A rămas să navigheze după." Ambiguitatea provine şi din identificarea epitetică a fetelor cu corabia, dezvelite, goale, cu toatele.

În *Nelinişte*, momentul retoric apare plenar, dar şi virtual, incipient: „Tăcerea, verbele sunt coapte." Textul se ţese din enumerarea de materii diverse, unele dintre ele reinvestite cu alte funcţii.

Cuvintele (*La capăt*) se desfac de ele însele, îşi uită sensurile ori îşi reamintesc sensuri pierdute, greu de restituit. Veacul e pătrat, aurul e viscolit prin viroage, există *insecte xilofage*, va să zică hrănindu-se cu lemn, care devoră crângul. În copaci se află generice şi indefinite *roade dure*, iar căderea lor produce sunete ca ale lirei. Nişte aezi săraci, rătăcitori (la ce bun poeţii în vremuri... bogate?), admiră pe un vânător ilir (suntem, adesea la Dimov, şi în coborâre într-un timp vechi, mitic) care prinde jirul din copaci în palma plină de bube vii. Şi toată ingeniozitatea vânătorului stă în starea barocă numită „uluirea calmă". Un tablou, un moment viu, concret, se însufleţeşte subit, graţie unei

sintaxe energice, alegre, care îşi găseşte vadul propriu de la început, fără să dispară în nisipul imaginarului pe tot parcursul poemului, până *la capăt*.

Şuvoiul retoric irepresibil, din *Mistreţul şi pacea eternă*: *7 poeme* (1968), de o violenţă aproape mortifiantă (melcul ascultător „geme podidit de spuse"), atinge şi recuperează arhetipalul: „Dar eu întruna-i toc şi-i toc/ La vremi dintâi, la vremi apuse". Cuvântul este un succedaneu nepreţuit, apt să disloce şi să supună, să-şi aproprieze totul, instituind aparenţa ubicuă şi omnipotentă, prin imaginarul oniric, care substituie referentul sterp şi derizoriu cu textul luxuriant şi săţios: „Ai adormit sub piei şi gâlci/ În aşternut de castelane." Pentru a ajunge aici, trebuie să treacă examenul iniţierii în noul canon, greu, dar nu imposibil, dacă iniţiatul se supune iar iniţiatorul e un vrăjitor autentic. Discursul magic devine aici finalizat, reuşita magiei rămâne doar ipotetică. Imaginaţia apare suverană: „Şi câte-ţi fluturau prin gând/ Aevea le vedeai pe toate." Un truver aduce *Cântecul misterelor jucate*..., despre oştile care au tăiat îngeri dolofani, ceruri dănţuind, dar totul e înviat de *semnul*,misterios şi ambiguu, *al povestirii*. Apar discipoli cu „slove răsucite-n frunte", „Trecea un bard îndrăgostit/ Şi risipea, zâmbind, sonete." Acum, ni se propune un sonet: *Sonetul ultimei iubiri*. L-am mai întâlnit, e cel cu numărul *XXIII*, din volumul *Pe malul Stixului*. Convingerea pe care o insuflă ajunge aceea că nimic nu poate învinge uimitorul surâs oniric al omenirii.

În cele 40 de poeme fără titlu din volumul *Pe malul Stixului* (1968), retorica se autentifică ontologic. Semnele se materializează, devin „insemne" înscrise pe corp. Sonoritatea disonantă se comunică fatic şi metapoetic: „Să zbârnâie semnale-n galaxie". Şi e mare zarvă în poemele epico-dramatice ale lui Dimov, unde trei cumetre, departe de spaţiul comunitar, „stau de vorbă noaptea-ntreagă", interferând logosul şi logoreea, prima din lăuntrul, cealaltă din afara lumii poematice, aşa cum gândeşte M. Heidegger.

La limita opusă stă locutorul tăcut, izolat („vocea mea ascunsă prin unghere"), un păstor sau păzitor al tăcerii („Veni-vor oaspeţi să le dau tăcere").

În *Vis cu mire*: *Carte de vise* (1969), răzbate retorica metadiscursivă: „Dar să-ntrerupem totul,/ Aşa,/ Să stăm aşa,/ Să spargem ritmul molcom,/ Să fugă rima."

Onto-retorica capătă expresie directă: „Se-nfiripau din te miri ce zicale". (*Vis cu licorn*, în acelaşi volum citat mai departe).

În *Vis cu licorn* există un adevărat festin, dar enunţarea barocă neagă totul, e antifrastică: fetele, după jocurile domestice, în semn de ignoranţă, „priveau atotştiutoare-n pământ".

Fetele care bat la uşa poetului în *Ospeţie* îi vorbesc într-o „limbă necunoscută".

Thanato-retorica animă *O dimineaţă noroasă*, pe când în jur se face „o tăcere de-ngropăciune". Vocea de la care emană textul e intrigată de ce medicii „continuau să tacă" şi-şi imaginează ce-ar fi dacă „ar fi rostit o şoaptă numai, în orice grai". Tace şi el, reprimându-şi dorinţa retorică:

„încă o clipă şi ar fi vorbit,/ ar fi vorbit primul la infinit,/ ar fi spus orice, o literă, o vocală,/ un <m> întors pe mantia palatală,/ orice, un nemaiauzit blestem,/ un sunet pe jumătate, un fonem..."

În acelaşi text, iată prezenţa unei retorici melocentrice, cum ar numi-o un Paul de Man: „flaşnetari cu străvechi melodii desuete".

Nu lipseşte, desigur, aceea barocă, a intricării între moarte şi renaştere ori a metamorfozei:„o parte din locuitorii oraşului murea (...) gemea de lume nouă..."; „mulţime veselă şi guralivă" vs. moarte; „norodul acela zurbagiu şi forfotitor"; „mulţimea fremăta până-n depărtare"; „Într-adevăr, erau muribunzi acei inşi/ Atât de veseli, de preocupaţi, de învinşi".

O muzică diversă, amestecată, barocă, devine configuratoare în *Vârcolacul şi Clotilda*:„Se-aud de departe – rumbă, tango, song –/ orchestre calme, numai alămuri şi gong.” Tot de aici, reţin dintre figurile baroce: „întunecime de vată”.

Jeny şi cei patru sergenţi dezvăluie, pe de o parte, atitudinea barocă a actantului titular feminin: Jeny zâmbeşte „sibilin şi impertinent”, de unde remarc *antonimia* ca mod originar de enunţare poetică. Pe de altă parte, poemul configurează cu evidenţă personajul baroc, cei patru sergenţi dezertori arătându-se „nepăsători, guralivi şi laşi”. Şi tot de aici reţin metamorfozele obiectuale. Regimentul cară „ciorchini de grenade şi faust-patroane”. În groapa din regiment, Jeny stă ca într-un tanc. Finalul textului este surprinzător, paradoxal, aşadar nonteleologic. Intempestiv, un sergent se hotărăşte să se predea, în acest fals final, care nu rezolvă, deliberat, desigur, „trama” sau „fabula” poematică.

Descrierea portretistică abundă în *Vârcolacul şi Clotilda*: „ea era albă, impunătoare, şi porni, uşor saşie,/ uşor obosită, legănând un sac,/ zâmbitoare, cu pas leneş... (...)/ liberă, calmă, iubeaţă...”. Vârcolacul albastru cu paftale şi inele, melancolic îndrăgostit de Clotilda, nepăsător-temătoare de el (atitudine barocă), este o făptură prin natură onirică, având „ochi ovali, colosali, năuciţi de reverii,/ ca două lune sângerii”. Clotilda îl ia-n palmă, pe care mica „fiară” i-o cercetează cu „limba purpurie”.

Discursul fatic are funcţie asiguratoare, existenţială: „Era şi strada noastră, nu vă temeţi, era” (*Vis cu leneş*).

Limbajul, comunicarea sunt reificate ca la existenţialişti: „tramvaie/Parcă vorbind singure-n ploaie” (*Vis cu dentişti*).

În discurs ironic este urmărit sensul simbolic comun: „Carne roşie, carne fragedă, carne de foce,/ Însemnând, de-o visezi, maladii atroce.” (*Vis de carne*); „Dinte scos moarte înseamnă...” (*Vis cu dentişti*).

Retorica tăcerii se instituie în *Eleusis* (1970) din primul fragment, în patru versuri. Papagali vorbitori „se-ntrec (…) / În vorbe fără rost, dar toate la un loc,/ Alcătuiesc propoziţii şi chiar fraze perfecte.” Limbajul se ascunde şi se răsuceşte, ironic-oniric, de la rădăcina limbii: „Litera-i întoarsă şi secretă”.

Discursul monologal (auto)exortativ nu e abandonat în *Deschideri* (1972). În *Tramvaiul 2*, adresarea e către un „tu” ce pare incert, ascunzând totuşi un eu disponibil la dedublare.

În *Râde Euridice*, cititorul este invitat să se urce în *căluşeii cuvintelor*, primind o sarabandă ori o cavalcadă de vorbe. Careta de pe o altă planetă de acum aminteşte de căruţul de pe Neptun din alt loc.

Erotica e generată – retoric – de literele din numele unor fete-păsări, Isolda, Pentesileea, Grete, cu toate fiind făpturi exotice, imaginare, nişte „Egrete din insuli de mentă” (*Spârc*). Ele îşi modifică doar culoarea, în momentul în care peste casă pluteşte umbra, antifrastic romantică, mai concretă ca trupul – „Rotundă, veselă, grasă” – a unui simili-legendar, omnipotent, invizibil, Otto-gotul.

Discursul liric introduce false suspensii, dar atunci când suntem asiguraţi că *asta e tot*, noi ştim că trebuie să aşteptăm – e mereu cu putinţă – ceva nou. Aventura postumă din *Bun rămas* e a zborului prin concretul baroc (*neguri lăptoase*). E, însă, un zbor jos, foarte jos, prin canale, cu figuri abstracte (*dodecaedre romboidale*). Iar acest spaţiu subteran are-n mijloc Cuvântul. Finalul atrage (ca de atâtea ori) atenţia la privirea care schimbă vălul realului, regenerându-l: „Ori tot felul de fiinţe/ Mânate de porunci şi dorinţe./ Iar noi, nepăsători, lângă lavabou,/ Privim cum se clăteşte sufletul cel nou.”

Retorica, în cele 33 de poeme mai lungi sau mai scurte din volumul *Amintiri* (1973), activează o limbă vetustă şi artificios-copilărească: „Ce vechi sunt vorbele de pluş/ Şi încă n-au murit destul.” „Iar voi, pieriţi în vorbe vechi,/ Să daţi din mâini ca nişte

prunci.”. Vie, atentă, lucidă şi echivocă: „Bolborosesc înmărmurit, la pândă.” Cu spirit de geometrie: „frază ovoidală”

Retoricul e izomorf onticului în *Irizare*: *La capăt* (1974): în lumea bizantină, unde a coborât, eul descoperă un tot natural şi livresc solidar: „Toţi pe platforme de cetini,/ Toţi recitând epopei.” Sfârşitul este aici unul al euforei (di)simulate, a trăirii sufleteşti şi intelective, adunate într-un magic creuzet:

„Iată, mă trec c-un bine
Dulce prin sufletu-ntreg!
Palide, vechi discipline
Tulbure fierb, înţeleg!”

Regimul retoric alunecă în nesiguranţă, ca în *Amintiri*, din volumul la care mai rămân în continuare: „Vorbeam politică ori literatură:/ Nu-mi mai aduc aminte.”.

În *Ciclism*, ultima strofă, sfârşită cu apariţia grijulie, voit şi strident idilică, a nevestelor cu mâncare „în rozalb sufertaş”, se deschide cu un vers parodic (la Rimbaud?), alcătuit dintr-o invocaţie ternară: „O, lumină! o, cheiuri! oraş!”. Versul următor adăugă o a patra invocaţie, făcând aluzie la coerciţiile comunicării proprii acestui spaţiu poetic: „O, şoptirile-n porţi, pe-nserate”.

Crisp este un text edificator pentru modul în care monorima generează şi desfăşoară, uniform, enunţarea. Căldura favorizează febra imaginarului dinamic. Ochiul priveşte acoperişurile în tangaj, deopotrivă cu tot ce cuprinde: „Că toate suie-n salt ca să coboare”. Pe lângă garduri calme, răcoarea favorizează exhibarea: „melcii scot coarne suitoare”. În arşiţa liniştită răsună chemarea îndepărtată, imperioasă, fatală, a cornului de vânătoare. Ultimul vers, inducând misterul banalităţii, despre apariţia mistreţilor râmând cărarea, nu elucidează nici primejdia, nici posibila ei stingere. Tiparul *excipit*-ului pare a urma un mod nonteleologic de a finaliza.

Citesc în *Antimetafizică* o posibilă alegorie descriptivă a confruntării fiinţei precare cu un univers al morţii şi al vidului, care nu şi-a epuizat resursele luminii. Două imagini sunt similar construite: a căţelului rătăcit, neputincios, ieşit prima oară la vânătoare, şi a curţii uriaşe, plină de enigme, cu obiecte ce ascund mesaje secrete, semne ameninţătoare. E o curte dintr-o lume supravieţuind după ce omul a dispărut, într-o presupusă barbarie, rămasă în amintirea locutorului prin fluierul cuielor din fier forjat, urme sonore că „altădată/ Foia în subsol lume agramată.” Vegetaţia ajunge încremenită în timp şi în propria natură hibridă, ca o virtuală metonimie thanatică („Portocali de vâsc îngheţaţi în ere”), încheind, emblematic, şirul formelor din curtea moartă, din care lumina totuşi nu s-a retras. Finalul, în discurs exortativ, vizualizează un univers al inenarabilului, non-soteriologic, deplin (auto)reprezentabil chiar şi numai în latură descriptiv-iconică.

Un discurs exortativ (cu destinatar neprecizat: probabil locutorul îşi construieşte un dublu colocvial), centrat pe intensificarea privirii, deschide, generează şi dezvoltă textul *În voia valurilor*. Trama poate fi rezumată. Povestitorul euforic („înveselit băsnaş”) este, aidoma Şeherezadei, expus primejdiei morţii. Aceasta soseşte la el printr-un ucigaş, căruia i se dăruieşte trup şi suflet (şi-ar tăia singur inima ca să-i fie mâncată de agresor), din laşitate – poate o laşitate estetică, de artist... –, pentru că a povesti devine nu un act împotriva morţii, cât unul în sine, formal, desprins de orice conţinut, cu atât mai mult unul legat de propria identitate: „Să-i spui poveşti cu iele-n alt lăcaş/ Jelind un împărat sinucigaş/ Cu boiul singuratic şi gingaş...”. Spaţiul dat, existent, e un loc iniţiatic al încercării. Fiinţa se manifestă generic, dar şi în condiţia ei concretă (aici: luntraş; în *Antimetafizică*: vânător), mutilată în esenţa sa, privată de uneltele fără de care ea nu poate

depăşi precaritatea: „fără vâsle". Versul final, detaşat de fluxul textual, opreşte enunţarea poetică în apogeul crizei onto-retorice: „În luntre-s, fără vâsle şi luntraş."

Rotunjimi desfăşoară un discurs exortativ, destinatar fiind fiecare dintre cititorii poemului. Verbul esenţial, matricial, este aici o vocabulă metatextuală, racordând espectaţia lectorială la manifestarea efectivă a imaginarului: „Închipuiţi-vă o simplă vale/ (...) Şi-apoi închipuiţi-vă o jale." Luăm act de un poem deopotrivă al spaţiului şi al actului, care stăpânesc fiinţa. Cititorul, iniţiator întru imaginar, vorbeşte despre o altă vale a plângerii şi a morţii: „O vale nesfârşită, cu spitale/ Din loc în loc, cu aşezări termale/ Şi cimitire vechi, universale". Jalea, aici, rămâne singura manifestare a existentului. Iniţial, ea nu este sonoră, ci vizuală: un fum policrom, pe dinafară, vid înăuntru. Jalea doar sfârşeşte într-un sunet pornit de jos („dinspre poale"), înaintea decorului înceţoşat care elimină, ca ultimă formă a existentului, limbajul: „Şi ceţuri, ceţuri învelind vocale."

Un text cu titlul *Jale*, repetă fragmentul XXIX din volumul *Amintiri*. Elegiacul împrumută în final accente de mişcător epitaf:

„Şi n-au ajuns să mai aştepte
Încă o zi, o săptămână, un an,
Până la viitorul chiloman
Unde, pentru a-l înveseli pe casap,
Ar fi făcut tot ce le trecea prin cap
Şi nu li s-ar mai zvârli, pe ploaie măruntă,
Goliciunea sidefie în groapa de nuntă."

Descripţia copleşeşte poemul *Antimetafizică*: „Dar să descriem în amănunţime…", pretins narativ la sfârşit: „Cam atât ar fi de povestit."

Retorica şi nu retorismul articulează volumul cu titlul elegiac, conducând pe unii la ideea grăbită de sentimentalitate, *Litanii pentru Horia*. O surpriză, s-a arătat, în spaţiul poeziei patriotice de adevărată simţire *est-etică*: „prezenţa sa în poezia socială – ale cărei rigori sunt aproape opuse <fantazărilor> din poezia pe care o scrie Dimov – ni se pare de-a dreptul <insolită>" (Dorin Tudoran, *„Rotundul de dealuri amare"*, în *Luceafărul*, nr. 27, 1975); „un volum notabil, printre cele ce au ilustrat genul liricii patriotice în ultimele decenii" (Dana Dumitriu, *Portretul artistului în tinereţe*, despre *Litanii pentru Horia*, în *România literară*, nr. 29, 1975).

Retorica este declarat atotcuprinzătoare în *Cronică:Litanii pentru Horia* (1975): „Se-aude câte-un ţipăt şi-un tumult/ Ba toatele-au tăcut de-o vreme."În *Horia*, discursul este encomiastic, idealizant. Sugestia rămâne una de dimoviană *cântare a omului* drept, înţelept. Horia, făptură secretă, „ca o umbră", ajunge să fie confundat cu piatra munţilor, pulberea cărărilor, cântecul păsărilor, slava sfinţilor.

Un pretext narativ-descriptiv (legenda despre semnul dat pentru începutul răbufnirii, trăsnetul ciobanilor şi oilor în munţi), dezvoltat parcă intralingvistic, dar alimentat de o concreteţe a materialităţii remarcabile, iată alcătuirea poetică din *Răgaz*. Ar mai fi de identificat prezenţa metamorfozei: „râma răsucindu-se prelungă/ În viperă".

Două texte au semnificative implicaţii simili-alegorice. În narativul *Tumult*, simulacrul de alegorie apare în versul „E dusă-ncolo noaptea legată fedeleş." În *Basm*, maica mladă, fragă ruminie, creşte pruncul în munţi, va să zică într-un spaţiu iniţiatic, între şerpi şi buhe. Apar semne naturale ale năpastei. Pruncul care devine viteaz trăieşte în grija muntelui, iar existenţa sa capătă expresie hiperbolică şi mitică: „Pân ce ghioagă-i zvârli sus/ Zboare nemeşii câtu-s/ Aninaţi de dinţii ei/ Ca să-ngheţe-n ceruri: stei." Prosopopeea, hiperbolizantă, este adusă, în *Faptă*, în spaţiul corporalizării onto-

retorice:„Căscat-au munţii gura încremeniţi în zare”. În *Tabără* sunt de semnalat sugestii mai adânci decât par. Acestora li se adaugă un cvasi(h)ermetism.

Urmăresc retorica poetică în *Dialectica vârstelor* (1977), în general, prin poeme ample şi complexe. Începând de la *7 poeme nostalgice*.

În cel dintâi (*I*), locutorul îşi petrece însingurarea sărbătoresc, fabulos, incandescent, prin imagini rememorate: „M-am zugrăvit întreg, din amintiri”. În *II*, într-un timp încremenit, baroc, de „vară veşnică”, urmează amintirea unei vremi şi a unui loc neaşezate sau chiar dispărute. Emblema eşecului este zborul scurt al unui „aeroplan ciudat,/ Un tip scheletic, gol, de vreme veche”. În *III*, naraţiunea poetică aminteşte cum „ea” croşeta o boneţică pentru maimuţa unui vecin care uneori „Venea din neştiut ca să ne vadă”. Aşadar, actele cele mai umile se unesc cu cele mai senzaţionale. Domesticul înfruntă transcendenţa întoarsă în imanent. Nu de mortul viu îi e teamă actantului-locutor, ci de moliile care atacă sculul de lână. Totul e obişnuit, într-o lume reificată („Aceeaşi lume grămădind obiecte”), cu excepţia unui „vâsc cu perle”. Poemul *IV* trimite, fapt pe care adesea l-am precizat, la E. Ionescu, cel din *Elegii*… Iată credinţa locutorului că „există şi jucării pentru oameni mari/ Făcute de profesori universitari/ Cu diplomă ori fără de ea:/ Din fier forjat ori mucava”. Mucavaua e material curent în *Elegiile* ionesciene. Două versuri amintesc scurta piesă de teatru *Lacuna*, despre deţinătorul unui titlu de doctor, fără a fi posedat şi o diplomă de bacalaureat. Fapt absurd, într-o lume normală, dar întâlnit în realitatea lumii totalitare de extremă stângă. În poemul *V*, „Dumnezeu de cârpă” continuă aceeaşi viziune ludică infantilă, întărită de luciditatea metadiscursivă: „Dar să lăsăm ritmul, rima/ Şi să facem un salt/ Acolo-n înalt...”. Spaţiul e abstras într-un neant deplin: „se surpă golul după nime”. Moartea e veşnică, sacralizată, văzută ca o existenţă (şi evidenţă) contabilă: morţii sunt „din lut sfânt”, zac „cruciş pe totdeauna”, iar rostul lor e „Ca să numere trenurile, zilele, luna...”. În fragmentul *VI*, urmărim ascensiunea repetată a locutorului, lină, apoi neliniştitoare, când ajunge „la catul de deasupra”. Scara e cotită, zadarnică, întreruptă, iar el întrevede două căi: scara de nimeni străbătută şi renunţarea la povara purtată. Ultimul fragment, *VII*, dezvăluie naratorul ca fiind un „student etern” (posibil autobiografism auctorial), familiar cu recruţii mărşăluind, culegător himeric de „şoricei morţi”, purtaţi ritualic „ca la Irozi”.

În *Caleidoscop*, care are un moto din Ion Barbu („Iar am deschis eu uşile...”), eul este angajat metadiscursiv, scriptural: „În această zi sinilie şi roză/ Tot încerc a scrie proză,/ Adică,/ În loc de a rimà cu frică...”. Urmărim o trecere sau o metamorfoză de la eul scriptural – (auto)suspicios: „de la moderni ori arhaici (...)/ alcătuitorii prozaici/ (...) mântuiţi de ură,/ (au ajuns, n. n.) Să recurgă la scriitură.../ Dar să lăsăm polemica...” – la eul existenţial: „Dar, s-o mai slăbim şi cu onomatopeea/ Şi să-nchidem odaia cu cheia...”. Faţa morală a locutorului e de recunoaştere a vinovăţiei. „Sunt leneş. Sunt surd. Sunt laş.” Astfel, se prezintă la numărătoarea „Îndeplinită de obicei înainte de moarte”, încurajat de departe de ea. „Căci, adevăr e, totul moare/ Dar cu amănuntul şi cu fiecare/ Nesfârşită clipă, pe la amiază...”

Tentaţia puternică este spre transformare: „Aş fi voit să nu mai fiu/ Acelaşi din veche poză/ Cu galenţi şi doldora de proză,/ O proză aparte/ Încă nescrisă în nici o carte,/ Ci doar împărţindu-se pe cuvinte/ Undeva, în minte.” Ironic, e întrevăzută „adevărata viaţă:/ Cu amici răsuflaţi, cu ochi de gheaţă.” Eul reificat cere să fie „agăţat de-un cui/ Precum un veşmânt mai nepurtat:/ Cine ştie, poate voi fi repetat.” Ontosul persistent e cel geometric, „rampant”, cum a spus I. Barbu, al esenţelor: „Chiar dacă totul tace (absolutizarea sau parodierea întâmplătoare a unei idei wittgensteiniene, n. n.)/ (Iertaţi-mi filosofia)/ În cea mai desăvârşită pace,/ Rămâne Geometria.” Eul vorbeşte testamentar, cu limbă de moarte, înainte de „operaţie”. Mesajul ultim e alcătuit, intenţional, dintr-un

singur cuvânt, dar rostirea sa ajunge proiectată într-un cadru irealizabil: „Într-o noapte fără de mistere", sub privegherea lunii „înfiptă-n miez" (semn al esenţei), într-un spaţiu îndepărtat, tranzitoriu, de esenţă celestă („departe-ntr-un port de sinealã"), tutelat ludic şi carnavalesc de absolutul geometric, cu „Un acrobat executând la trapez/ Figuri dintr-o geometrie ideală."

Metadiscursul, în *Romanţ*, vizează materia poetică, genul, modul literar: „M-am hotărât/ Să scormonesc şi-n ce-i urât/ Şi – vă rog să mă credeţi – nu-i o pozã,/ N-o fac nici în poezie, nici în proză,/ Ci într-un soi de descriere/ La mijloc între desen şi scriere,/ Cu fel de fel de intruzii, că/ Mă gândesc să pară o muzică/ Plină de anotimpuri şi de sfâşiere/ Ca şi cum s-ar aşeza ere peste ere/ Potrivit unei legi." Locutorul şi perechea sa sunt două făpturi „din porţelan" care intră copilăreşte în moarte. Imaginaţia atrage visul: „Se făcea că..."; „am visat în această noapte/ Vibrochene născând cornuri cu lapte". Timpul e-ntors, nişte cantonierii stau într-o casă boierească şi aşteptă ziua de ieri. Călătoria, cu trenul de ebonită, funcţionând cu „alcool şi jăratic", are drept ţintă muntele Ararat. Am fost aduşi pe tărâm de basm, cu „fiul de împărat transformat în porc". Groaza pune stăpânire pe însoţitorul povestitorului, iar călătoria devine ireversibilă. Însoţitorul temător pleacă singur cu tramvaiul iar locutorul rămâne resemnat, împreună cu căţelul negru: „Mă gândesc că totul va pieri".

În *Baia sau O eternitate iterativă*, fata „de sus, din oraş" îl trimite pe narator la Baia, care nu e o localitate, ci o baie publică. Tot acolo, în *Arpièges* de D. Ţepeneag, Maria şi Magda îl trimit pe Fugar. Şi el, gol, fuge („Alergam ca mânat de-o vedenie") prin mulţimea care-i face „răni şi puroaie". La baie nu e primit, pentru că nu are prosopul şi săpunul, pe care femeia i le pusese în braţe, când îl împinsese să plece de acasă. Se-ntoarce-n oraş şi, în Piaţa Gării, vede tras trenul către Rubicon. Va să zică, vede trenul cel fără de întoarcere. Bătut a doua oară, pierde trenul. Şi din nou compar versurile cu *Arpièges*, pentru similaritatea dinamismului narativ, nu şi a tehnicii precise. Actantul-narator sare, totuşi, într-un vagon gol şi, de acolo, din nou, pe pământ. Seara, la un han, e primit şi găzduit de un bătrân uscăţiv. Nişte colonelese şi domnişoare („fete sulugece") îl mângâie, îl spală, îl ung cu alifii de leac secret şi-l învelesc în pânză scrobită. Bătrânul, despre care el crede că e „Atoatele" – femeile neagă –, se duce-n oraş ca să-i aducă jucăria cerută, o răgace mecanică... Fetele îl dezbracă din nou – iterativitatea era precizată de subtitlul poemului – iar una dintre ele, aceeaşi de la început, îi arată, ca şi atunci, direcţia spre Baia, loc vizibil, totuşi de neajuns...

Într-un spaţiu acvatic (dunărean?), cu pescari şi poteraşi aflaţi în căutarea unor „vechi Terenţii numai oase", acolo unde „sta ascuns Terente, prins...", iar şapte prunci sunt ucişi cu o „sabie sublimă", locutorul se include între „Luntraşi surâzători în bălţi nocturne" (*Balada păsăricii albe-n cioc*). Până la sfârşit, el rămâne letargic, senzitiv, docil „receptor" al unei identităţi ipotetic feminine: „Iar eu, în iederi, zac întregi semestre/ Întruna să te simt şi să te-ascult." Onirismul este aici asumat: „totul nu era decât un vis". E visul uciderii pruncilor (trimitere intra-textuală la întâmplarea cu „o crimă mică"), desfăşurat numai pe jumătate. Suspendarea elocuţiei produce ambiguitate: „fete-n amintiri ce se dedau...". Retorica, aparent comunicativă, oscilează între tăcere („*Femeile* ce te vor însoţi/ Prin noaptea *văduvită* de-orice şoaptă") şi muzicalitate („vălureau lovite/ Cuvintele sunând ca din viori").

O complexitate retorică se străvede în câteva poeme lungi, descriptive, narative şi chiar dialogice.

Încifrat (în I *Quatuor*), poemul în patru părţi *Puncte cardinale* emană dintr-un eu zoomorf imaginar („licorn de piatră cu aripe"), metamorfozat apoi într-o făptură întoarsă

din moarte. Retorica tăcerii permite reflecţia la amintirile înscrise în piatră, la lumea metamorfotică a esenţelor, secretă, care „Foieşte-n miezuri, pe tăcute".

Cuprinsă de rele, vagi premoniţii, în II *Marea amiază*, fiinţa apare zâmbitoare, dar îndepărtată, interzisă. Retoric, semantic, textul îşi menţine ermetismul.

Totul, în continuare (III *Închis infinit*), alcătuit din forme de felul, *colţ ascuns, peisaj scorojit pe sfert, iepuri-călăuze, monstru trist* dirijând *clipa tulbure*, se petrece în absenţa eului. Ori în prezenţa ochiului său transformator, înainte de a fi văzător. La Dimov, ochiul suveran vede doar pentru a transforma.

Revenit din Iad în Eden, la locul faptei păcătoase, ca să verifice dacă n-a fost totul „doar o vorbă goală" şi ispăşeşte un blestem nemeritat, şarpele ispititor se încolăceşte pe pomul oprit şi rămâne acolo „Visând (...) la nesfârşit" (IV *Sfârşit de basm*).

În *Prolog* la *Istorii cu domestic iz*,locutorul e un *voyeur* în adâncul cuvântului, mereu nemulţumit de performanţele lui. Dorinţa sa e să sfredelească cuvântul epuizat, exsanguu, „livid", care e izvorul şi lumina lumii. Deconstrucţionistul, pentru a anihila limba, ar vrea să vadă cuvântul dezintegrat până la litere, continuând să sape, pentru a le face inutile: „litere ştirbite, degeaba". Viclean, el se aseamănă unui „vulpoi multicolor", greoi, care, nepăsător, în joacă, „Le mai opreşte (cuvintele, n. n.), strâmb, cu laba". Poemul ne aduce într-un cosmos-creuzet logocentric. Limbajul stăpâneşte peste tot. Lucarnele trimit prin raze un mesaj, iar locutorul vede deja în lumina lor „fraze". Toate lucrurile văzute de ochiul poetului îşi etalează ţesătura poetică de poveste şi stihuri. Ca un revers firesc, textul nu este carte, ci lume, materie impunătoare sau derizorie, fixată în spiritul „veciei".

Nu puţine sunt şi aici (ajung la partea *I*) personajele, istorice, mitologice (duci de Medici în medalii, Orfeu, goi Sisifi), flori trecute, clasic şi umoresc, prin retorica prosopopeii (daliile privesc uituc peste uluci). Centrală e perechea, revenită în atâtea texte ale lui Dimov. Aici, „ea" îşi priveşte partenerul cu luciditate şi chiar voieşte să-l ucidă, cu un stilet călit „din toate tainele". „El", supus şi sinucigaş – „m-am lăsat atunci ucis" –, tânjeşte la modul visător spre fraternizarea sau împerecherea diabolică: „Eram doi demoni într-un vis". Descoperă perechi de mulţimi „domoale şi streine", de care el, vestitorul „tâmp", nu e primit. Ajunge numai să fie privit, descoperit. Spaţiul se mută des. Urmărim un *Hades vechi*, ascunderea într-un hambar uitat, case-n patru părţi, catedrale, curtea mătăsoasă, curtea de sus, vile spre apus sau miazănoapte. Proprie locurilor şi trăirii rămâne opresiunea: „Noi ne mutam. Eram mutaţi...". Doar demiurgia poetică, onirică, i se poate opune.

Sub semnul topic, dar şi retoric, al deplasării, la prima vedere neopresive, prin mutarea în cartierul cu case de fontă, stă continuarea poemului (*II*). Spaţiul recunoscut e o baracă goală, apoi lacul Silvaplana. El e real, există în Elveţia. Ca de obicei, exotismele lui Dimov nu sunt deloc inventate. Timpul măsurat e precar: „zile de-ncropire". Personajele au o varietate uluitoare, cu care poetul ne obişnuieşte: paseri de metal, cocori de fier topit, elefanţi în perdea, fanţi dansând, iezi pufoşi aşezaţi pe abscise, abstracte femei de fildeş, prelaţi „din alţi planeţi", un înger răstignit zâmbitor, Dumnezeu care „se cârpoşise". Viaţa şi moarte există într-o jucăuşă aşteptare eternă. Se prind în joc morţi şi vii, „aşteptând, în veci, o rudă".

Eul creator încearcă (vedem în *III*) să zugrăvească, fără mână şi tuşă, un spectacol îngeresc. E brutalizat de amurgurile lumii, captiv păianjen rătăcit în plase toarse de gheişe, asaltat de demoni dulci, agresat de privire: „Cum naşte-n inimă fiori/ Privirea voastră ucigaşă!" Îi urmăm aici ascensiunea întoarsă şi rotitoare. Spaţiul e redus la salonul cu silfi şi domnişoare. Şi personajele sunt acum restrânse, la câţiva domni veseli şi câteva doamne noi. Nou este acum erosul. Sărutat de guri străine, naratorul se dezbracă

neruşinat, dar, la privirea simandicoasă a „ei", îmbracă o blană roasă direct pe oase. Reţin şi un fragment metadiscursiv, cu valenţă hermeneutică: „Mult discutând despre non-sens,/ Despre păduche, despre floare...".

În partea a *IV*-a, locutorul îi vorbeşte unui tânăr obez, care ţine gândurile în cuburi de cleştar, e desculţ, şchiop, vestindu-i intrarea pe poartă a lui Isus călare pe asin, pentru a fugi cu „un ultim aparat/ Adus de vânt din surde Asii". Aparatul îl înalţă, spre regretul sarcastic al agnosticului locutor: „O, cât de sus,/ Te-a smuls cunoaşterea, nătânga...". Un popor în zi de târg de oale, vecini cu labe vegetale îl aşteaptă – se spune cu preţiozitate – „vesel şi fecund". Istoria este revizuită înainte de a fi încheiată: avionul era doar un „Om zburător, la promenadă", şi acela un oarecare, „un ins găsit pe stradă", pe deasupra deja „Mort în amurg, pe baricadă". Nici zburător nu e, ci un tăietor de cocoşi, „în veşminte de bufon". În istoriile cu iz domestic, metamorfoza este refuzată.

Dar poemul are şi un *Epilog*, focalizând tema itinerantă într-un labirint: „Iar noi, noi încercam mereu/ Să prindem trenul de la şase". Într-un sincretism de poetic şi cotidian, prezenţele din text sunt nişte truveri care aşteaptă în staţia de autobuze, reduşi la privirea încremenitoare: „Şi ne-am oprit spre a privi/ (...) vagoane gri/ Cu viduri moi, catifeline."

Memoria acrobatului este un poem în linia (anti)retoricii onirice, scris din perspectiva celui precizat paratextual. El are suflet de poet, dar seamănă cu un baset. Poartă costum negru (cu coadă!) şi execută fără succes acelaşi număr, indescriptibil în cuvinte. Retorica e, va să zică, adusă pe linia neputinţei. Odată, acrobatul trece prin acoperiş şi îşi continuă înălţarea pe coloana de cuburi şi bile succesive. El e o „fiinţă prehensilă", adică apucătoare, agăţătoare, ca o maimuţă. Părăsit de spectatori, e cuprins de spaima atingerii vitezei gravitaţionale, a „Numărului cumplit şi neînvins/ Care spulberă orice ins/ Chiar înainte de a ajunge la pământ." Iată că, virtual, e o fiinţă ameninţată cu neantul. În totul, poemul joacă pe o onto-retorică (dez)golirii.

Însoţit de un zeu orb („ducând ispite") şi o căţeluşă neagră care vrea să-l muşte, locutorul din *Poemul nopţii* trece, ca de atâtea ori în poemele lui L. Dimov, printr-o experienţă carnavalescă. La Dimov, carnavalescul este un mod de a trăi şi de a muri, de a sfârşi onto-retoric. Citim în acest poem nocturn, în care timpul este oniric, stagnant: „Dar vremea s-a oprit. E vis,/ Mi-ai spus, streină, ca-n neştire." Se face totuşi ziua, în final. Spaţiul este şi el contradictoriu, dar mai cu seamă divers. Sunt ţintite albe târguri risipite, străbătute costişe, pătrunse castele vechi. Într-un orăşel care pare sorbit de lumina din noapte, Faust şi Mefistofel stau „la taifas, într-o grădină". În sfârşit, ajungem în Babilonul parfumat. Biblicele (probabil) fecioare înţelepte „se făceau de mucava". Am tot repetat că mucavaua e materia-decor a artificiilor poematice. Acrobatul nu e singur, ci în pereche cu „ea", care-l aşteaptă într-o lume imaginară de poeţi şi înţelepţi. Dar constată că el e muşcat de „Căţeaua neagră şi şireată", care-l şi ademeneşte, ca să-i vindece rănile cu pulberi şi alifie. Poemul se dezvăluie singur, atunci când ştim că locutorul fusese cotropit de o noapte grea de iarnă şi atras de dansul, mereu căutat de el, al arlechinilor.

În *Compoziţie: Spectacol*, 1979 (volum din care citez mai departe) descoperim o joacă metapoetică: „Poate că numita poezie/ E-o parte din sociologie." Pare a fi în parte o pastişă, în parte o parodie la stereotipuri discursive, depăşite prin ilustrări multiple, alături cu exemplele iniţiale; de exemplu, ilustrarea ateismului, ideologie a statului totalitar, despre „Dumnezeu/ Care, bineînţeles că nu există,/ Dar se preface că asistă/ la (...)/ şi dacă-i mai oferi o taxă,/ La sintaxă." De notat că rima *face* câmpul larg, aleatoriu, al semnificanţei poetice.

Intersecţie pare o alegorie metapoetică. Poetul locuieşte o casă lucrată în mai multe stiluri: „În casa noastră, deschisă tuturor,/ Lui Vitruviu, lui Rococo, lui Mardoror". Neoclasicismul oniric, stricând şi unificând liniile Valéry-Breton, e legat de artele plastice

şi nu produs ca o recurenţă a dicteului poetic suprarealist. În acest text, centrat pe o chermeză, oaspeţii îşi povestesc viaţa iar gazdele se joacă cu ei. Ca în teatrul nonsensului. Ca în *Scaunele* lui Ionesco. Cel aşteptat nu vine. „Numai că nu dădeam de cel care va să vie,/ Cel care părea că este în fiecare,/ Dar pierea la prima apăsare/ A sufletului cu degetul arătător...” Personajul seamănă, deci, cu Oratorul din *Scaunele*. Limbajul e ionescian, dar şi urmuzian.

Luând în seamă şi titlul, *Valea Ierii* pare a fi o prelucrare sau o pastişă după o legendă plină de cruzime. Ea începe printr-o exortaţie ascensională adresată pământului. Locutorul actant umblă rătăcit, „Orb, în pădurea cu ghinde”, însoţit de un „trist călăreţ”. Se pare că cei doi pier, mâncaţi de un mistreţ, doar o mână rămâne „Frânt atârnată de rât”.

Sisifică e un metatext deschis lecturii sedusă de o retorică melocentrică. „Aplecaţi pe manuscrise/ Vom citi fără-ncetare/ Alfabete cântătoare.”

Litera străvezie scrisă pe lucruri, o *simplă figură de stil* scrisă pe existenţa nesfârşită sunt în *Mantis religiosa* temeiuri primare pentru orice „lucru bine făcut/ Dintr-un etern început”. Fiinţa e ocrotită graţie limbajului care o sigilează şi protejează. Teleologia (etica, pragmatica) poematică aceasta este: lucrurile vii, fiinţele, chiar dacă uitate, ca lucruri şi fiinţe, reamintesc mereu limbajul, care nu are sfârşit, fiind, aşadar, semiozic: „Uite-o călugăriţă vie/ Uitată pe-o cracă./ Hai s-o lăsăm să treacă.”

Fiinţa (poate obişnuita pereche) există, în dificilul, etanşul poem *Fericire*, între limbaj („<În zadar>, <însingurare>,/ Gramatici elementare”) şi lucruri tot mai moi, alunecoase (unt, ape), îndreptându-se spre „burgul înălbit”, unde se zăreşte cum „Ninge din eternitate”.

Ateism e un text despre semnificaţiile virtuale ale imaginaţiei, condiţionată de timp şi amestecul fiinţei secrete: „seara/ (...) Ca şi cum s-ar amesteca, deodată, cineva”; „dimineaţa/ (...) E ca şi cum te-ar ucide/ Ca să cugeţi...”.

Două poeme marcat ludice sunt aici *Apostazie* („Un tainic semn şi-a fost de-ajuns/ Să fugă jocul, pe portiţă...”) şi *Sisifică* („Joacă-n zar: <Şanu Brăila!>”).

Într-un poem care joacă la limita coerenţei, pe o largă deschidere enunţiativă, *Á la tour abolie*, locutorul primeşte în dar „un terfelog” cu „un singur log”.

Bizareria referentului sare-n ochi în *Cursă*. Ce relaţie poate fi între ardeiul iute şi tramvai? „Ultimul tramvai s-a dus,/ Cel de-acum iuţeşte, frige.” Să-i căutăm textului punctele divergent-convergente, o operaţie de practicat pe oricare text poetic. Să-i măsurăm, inventariem sau notăm distanţele semantice în relaţia de tip analogic. Iată construcţia „inimă pe catalige”, la nivel sintagmatic. Inimă e o metonimie pentru om? E semnul unei autonomii anatomice? Sau e o metaforă cu referentul „om”? Alt caz: „Noaptea bate din lumini”. Cu greu putem substitui „noaptea”, e chiar o imposibilitate. Verbul „bate” trimite la o pasăre sau la un tip de maşinărie. Precizarea „din lumini” ia orice speranţă de configurare referenţială. Te poţi duce cu gândul la paradox sau la o realitate. Noaptea nu e luminoasă în sine, dar ea poate avea lumini artificiale. „Bate” distruge relaţia logică, induce logica enunţiativă, poematică. Comicul, antifrasticul, derivă aici din imprecizia voluntară, din adiţionarea de elemente care forţează apropierea: „Pân-atunci să le-ntrebăm/ De-ale noastre, de tărhaturi,/ Să mai ştim şi noi cum stăm/ La birtaşi, la târg, la sfaturi...”. Sfârşitul poeziei are o semnificaţie care, iarăşi, trebuie căutată în mai multe locuri: ideea de marginalitate, de altă existenţă: „Ursitoare, strânse ciob/ Zac în ploaie, *lângă viaţă*.” „Strânse ciob”: *ciob* conotează *risipire*? De ce n-a admis pluralul: cioburi? Sau e scontat barocul falacios, antifrastic?

Tinereţe fără bătrâneţe, basm (după Petre Ispirescu şi nu prea) (1978) trimite, cum lesne se înţelege, la un hipotext deopotrivă livresc şi folcloric. De văzut defazările

(*Ispirescu şi nu prea*). Ceea ce se adaugă e versificarea. Cât priveşte limbajul, el rămâne predominant denotativ.

Fiul, viteaz în luptă, înţelept, dar şi melancolic, e, citim în *Plecarea*, „meşter în cuvinte". E, va să zică, şi un fel de „retor". Ne aflăm într-o vreme a făgăduinţei. Se arată tot „ce tuturora li-i ascuns". Aşa vorbeşte împăratul, care recunoaşte eşecul comunicării, umilirea propriei retorici înşelătoare: „Cuvântul meu n-avuse greutate". El îşi recunoaşte fiinţa pentru moarte. A fi, a muri: „La ce să fiu? Să mor când se cuvine?!" Retorica ce-i e impusă e una de marcă teologică: „vorba asta spusă cu păcat". Întrebarea lui esenţială: de ce să fie, dacă moare? Interdicţia retorică devine, în consecinţă, firească: „Tăcură toţi mesenii dintr-o dată." Doar fiul, cel priceput la vorbire, ignoră moartea şi pleacă în căutarea vieţii eterne.

În *Epilog*, textul devine explicativ, didactic, po(i)etic. Desprind câteva idei. Repovestirea nu poate fi cu totul fidelă. Ea rămâne un proiect, nu o realitate. Povestirea e paradoxală, urmează „alte legi, mai fioroase". A duce povestea până la capăt, a rămâne în poveste, înseamnă încredinţarea „Că tot ce-i jos a fost înalt/ Iar ce ne-ncântă nu se vede." Făt-Frumos „e şi departe şi aproape", şi realitate şi vis. Ultima strofă deschide un spaţiu fabulos. Privirea metamorfozează realul, transformându-l în mit:

„E timp în marile grădini/ Ca din poveşti, a te întoarce./ Priveşte: printre pomi streini/ Te-ntâmpină cele trei Parce!"

În *Dilema: Veşnica reîntoarcere* (1982), locutorul trăieşte cu reprimarea şi interdicţia salvatoare a unei rostiri primejdioase. Retoricul ar distruge onticul. Iată ce s-ar întâmpla, dacă ar vorbi, cu locutorul-actant poematic: „aş pieri/ Ca şi cum nici n-aş fi putut fi." Teama de răul rostirii e înlocuită de teama uitării cuvintelor rele şi primejdioase. Plănuind un şiretlic, el alege o cale de mijloc. Nu va rosti vorbele, le va scrie, arătându-i-le cu evlavie oaspetelui aşteptat. Locutorul are conştiinţa că este enunţătorul textului: „Dar să-mi continui poema...". El poartă un dialog cu sine. Cuprins de teroare, scrie misteriosul text, pentru a fi citit de către „spiritul dătător de lege". Emiţătorul trăieşte între teama de moarte şi credinţa că şiretlicurile lui îl vor apăra. Prezenţa aşteptată i se pare, ca inteligenţă, sub aşteptări. E o prezenţă fără formă: un nu se ştie cine, ca-n *Duhovniceasca* argheziană. Iată un prilej de ipoteze şi discurs interogativ-enumerativ. Simţind „o forţă năucă", el cere încuviinţarea că a reprodus exact mesajul cunoscut de-a valma lucrurilor din jur, sanctificate, cu umilinţă: „Sunt o biată făptură". Sfârşitul poemului conduce la un paroxism al indeciziei între două imperative sfâşietoare: „Calc porunca de-mi amintesc,/ Iar de nu-mi amintesc..." Blestemul memoriei şi al rostirii, iată, în definitiv, „dilema".

(Din volumul *Leonid Dimov: noua poezie ca vis*)

THE NEW POETRY, FROM AVANT-GARDE TO POSTMODERNISM AND BEYOND

Sorin Ivan
Prof. PhD, Titu Maiorescu University of Bucharest

Abstract:As the "Philadephia Experiment" defied the laws of space and time, the political experiment of communism has taken a poetic generation out of history for two decades. After a long absence from the space of the genuine literature, the young authors of the fifth decade came out to the light of the literary existence in another time and in another space. Their time, a time of literary innovation, which, aesthetically, put them in the avant-garde of poetry, and, historically, in post-avant-gardism, had passed. The sixties are the framework of a new exit from time, of the return in the past of poetry, in the young contemporary poets' effort to recover the poetry of the interwar modernism, putting the socialist realism and proletcultism in brackets, under the neo-modernist experience. But, even though the process of renewal had been interrupted by history and by the poets' long silence, their poetry, which remarkably was announcing the literary postmodernism, influences some of the most innovative poets of neomodernism, postmodernism, and even of the next poetical generations. It is an aesthetic continuity in full historical discontinuity, through which a renewal process, in the avant-garde of poetry, is partially recovered.

Keywords:avant-gardism, proletcultism, neomodernism, postmodernism, continuity in discontinuity

1. „Generația Philadephia" a literaturii române

Cu „generația pierdută" s-a întâmplat ceva desprins parcă din distopiile *science-fiction* traduse în limbaj hollywoodian. Estetic vorbind, generația tinerilor scriitori a dispărut într-o fantă a istoriei către sfârșitul deceniului al cincilea și a reapărut la lumină douăzeci de ani mai târziu, într-o ipostază nouă, determinată de dimensiunea temporală și spațială în care a ajuns. Plecând de la celebrul *Experiment Philadephia*, ocultat în ceața istoriei și a conspirației, perpetuat ca o enigmă insolubilă, putem considera generația pierdută, aflată sub presiunea infernală a unui experiment istoric, de natură politică și ideologică – forțând limitele metaforei în stilul suprarealist și postmodernist al unora dintre poeții ei –, *Generația Philadelphia* a literaturii române. Experimentul istoric l-au constituit instaurarea comunismului și procesul de distrugere culturală, spirituală, identitară, cu arme politice și ideologice, care a început odată cu acest act fatidic. Așa cum nava supusă bombardamentului magnetic pentru a fi ascunsă de radar a apărut în alt spațiu, la o distanță geografică apreciabilă, generația pierdută, prin poeții ei, a reapărut, după ce fusese „ascunsă" din spațiul estetic al poeziei, într-un alt timp, la o distanță semnificativă de cel al manifestării sale originare, după aproximativ două decenii. După această reapariție, în urma experimentului ideologic, odată cu ieșirea fizică la lumina istoriei, pe lângă întoarcerea treptată la poezie, ea a început să-și manifeste existența și în alt fel, cel puțin parțial, prin poezia generațiilor ulterioare. Pe de o parte, un experiment științific care a forțat frontierele cunoașterii, pe de alta, un experiment politic, care a generat efecte distructive în domeniul culturii, în speță al literaturii, și în toate ariile existenței.

În istoria literaturii române postbelice, generația literară a deceniului al cincilea este definită prin sintagma „generația pierdută" (Eugen Simion). Dacă privim literatura

română interbelică şi postbelică în logica evoluţiei ei, atunci argumente esenţiale conduc către ideea că vorbim, într-adevăr, de o generaţie pierdută. Este „pierdută" sub două aspecte fundamentale: cel al evoluţiei literaturii şi cel al evoluţiei personale a scriitorilor, în cazul de faţă a poeţilor. Sub primul aspect, odată cu întreruperea procesului de înnoire estetică început în deceniul al cincilea, cursul evoluţiei literaturii române este blocat. Mişcarea literară din anii '40 se situează în continuarea avangardei, în valurile ei succesive, care culminează cu suprarealismul. În sine, este ea însăşi o formă de avangardism, într-o ipostază relativ temperată sau, în ordine diacronică, de postavangardism, prin sensul înnoitor şi prin natura estetică a schimbării. Această continuitate este evidentă, pe de o parte, la nivel conceptual şi ideologic, în articolele programatice ale autorilor noii generaţii, care duc mai departe ideile celor din deceniul al treilea, pe de altă parte, în poemele lor, care atestă afinităţi şi filiaţiuni certe cu poezia avangardei. Declanşat la sfârşitul modernismului, procesul de reformare estetică duce către o nouă epocă a literaturii, spre postmodernism. Prin actul de deconstrucţie a poeziei din anii '40, început de Geo Dumitrescu şi continuat de ceilalţi, literatura română se situează într-o poziţie de avangardă a evoluţiei literaturii la nivel european şi nu numai. *Reforma canonică* declanşată în deceniul al cincilea este întreruptă însă sub presiunea ideologică a noului regim politic. Practic, după anul 1947, în care apar ultimele cărţi libere (între acestea, *Cântece negr*e, de Ion Caraion), literatura română intră sub controlul total al cenzurii, care o transformă într-un instrument de propagandă ideologică. Sincopa durează două decenii, un interval de stagnare a literaturii în evoluţia ei conceptuală şi estetică. Cu puţine excepţii, literatura română devine, în această lungă perioadă, spaţiul de manifestare a ideologiei totalitare, transfigurată estetic prin „viziunea literară" a realismului socialist şi a proletcultismului.

În cea de-a doua privinţă, cea a evoluţiei individuale a scriitorilor, majoritatea poeţilor îşi ratează evoluţia firească şi dezvoltarea literară, începute sub auspicii dintre cele mai bune, fulminante, în cazul unora dintre ei. Toţi sunt reduşi la tăcere, scoşi de pe scena literaturii pentru două decenii. Unii cad victimă noii orânduiri politice, fiind aruncaţi în temniţele comuniste. Alţii părăsesc prea devreme scena vieţii. Unii emigrează, alţii se pun în slujba regimului, fie şi pentru o vreme. Există şi membri ai tinerei generaţii care abandonează literatura pentru o lungă perioadă sau definitiv. Alţii se întorc neconvingător, sporadic, pe tărâmul literelor, fără a mai putea continua ceea ce începuseră în primii ani ai deceniului al cincilea. Tragedia generaţiei pierdute este definită, în câteva cuvinte, de Monica Lovinescu: „Peste sârma ghimpată a războiului urma să cadă oblonul aşa-zisei păci. Şi poeţii tineri de atunci aveau să se risipească prin moarte, temniţi şi tăceri."[1] Puţini sunt cei care îşi reiau procesul creaţiei de unde fuseseră obligaţi să-l abandoneze, recuperându-şi producţiile vechi, încercând, unii cu disperare, după terifiante experienţe penitenciare (Ion Caraion), să se încadreze în ritmurile şi cadenţa noului timp, căruia trebuie să i se adapteze după o tăcere de aproape un sfert de secol. Procesul este dificil, uneori imposibil. Ei, cei de acum, sunt alţii, transformaţi de experimentele tragice ale istoriei. Elanul înnoitor, spiritul rebel, insurgent, entuziasmul, energia vitală şi suflul mesianic, care lucrau sinergic pentru reformarea poeziei şi modelarea viitorului în baza viziunilor lor inovatoare, au rămas în urmă, la peste două decenii distanţă, într-un timp al începutului, dar sfârşit prea devreme. Maturi după douăzeci de ani, scriu acum altfel, îndepărtaţi de spiritul înnoitor care le anima poezia în anii deceniului al cincilea şi dădea un sens transfigurator actului lor literar convertit într-o mişcare de revoluţionare a mentalităţii literare şi a poeziei. Procesul este închis, iar, odată cu închiderea lui,

1Monica Lovinescu, *Unde scurte*, Limite, Madrid, 1978

literatura română ratează o şansă de evoluţie de pe o poziţie de avangardă la nivelul poeziei din Europa şi din lume. Ratată, într-o măsură semnificativă, este şi evoluţia scriitorilor care, obligaţi la tăcere două decenii, sunt nevoiţi să se reinventeze şi să ia totul de la început, la mijlocul anilor ’60. Dar niciunul dintre ei nu se mai poate întoarce pe poziţia de avangardă de pe care militase pentru noua poezie până pe la mijlocul anilor ’40 şi puţin după. Ei redebutează într-o literatură care îşi reia firul evoluţiei de la un moment anterior procesului de înnoire, reeditând în diverse forme modernismul interbelic. Foştii postavangardişti se întorc în literatură într-un moment anterior debutului lor, într-un neomodernism tributar epocii literare dintre cele două războaie, ca într-o călătorie în timp, dar în trecut, şi nu în viitor. Este a doua călătorie în timp pe care o fac sub auspiciile experimentului politic, care produce efecte şi pe plan literar, un *regres estetic* pentru ei şi pentru literatura română. Din acest punct de vedere, ei sunt o *generaţie pierdută* într-o *literatură pierdută*, pentru două decenii și chiar mai mult, în spaţiul vid al unei istorii nebuloase. O *generație pierdută*, care, totuși, va fi parțial regăsită în poezia postbelică.

2. Noua poezie, calea către noul canon

Poemele emblematice, în materie de viziune şi de opțiune estetică, pentru poetica generației războiului au un caracter asumat sau implicit programatic, cu elemente semnificative care sugerează formule şi direcții de evoluție. Dincolo de versurile care se referă explicit la poezie, la metamorfozele ei, puse sub necesitatea schimbării estetice, și la misiunea acesteia, poemele reprezentative, prin modurile estetice şi stilistice în care obiectivează ideea, constituie modele pentru ceea ce își propune să fie noua poezie. Ele au, așa-zicând, un caracter programatic intrinsec. Toate contribuie la cristalizarea unui nou mod de a privi poezia și de a face poezie. În mod fundamental, procesul schimbării indică drumul către *un nou canon poetic*.

Dacă negarea canonului existent în epocă este un act asumat de militanții noii poezii, despre un nou canon este încă prematur să vorbim. Totuși, acesta tinde să prindă contur, treptat, în ritmul frenetic al contestării, prin formele poetice propuse de tinerii autori și printr-o serie de elemente constitutive esențiale. Ca tendință generală, toți poeții generației războiului pledează pentru re-umanizarea poeziei, prin întoarcerea ei în realitatea existenței și apropierea de viață. Poezia, susțin aceștia, trebuie să fie precum viața, și frumoasă, și urâtă, și luminoasă, dar și întunecată, și sublimă, dar și grotescă, să acopere, prin metamorfozele şi capacitatea ei de cuprindere, întreaga diversitate a existenței. De aceea, ei combat poezia estetică din canonul modernist și estetismul în poezie, promovând o ideologie anti-estetică și anti-estetizantă, prozaismul, autenticitatea, modurile și formulele genuine ale comunicării poetice în deplină sincronie și sinergie cu viața trepidantă.

Geo Dumitrescu este un deschizător de drumuri în mai multe direcții. Cu instrumentele inteligenței, spiritului critic, ironiei, sarcasmului, parodiei, abordării polemice, el contestă, demitizează și destructurează temele mari ale poeziei, într-un demers desacralizant și deconstructiv. Iubirea, poezia, poetul, arta, universul, istoria, eroismul, civilizația, suferința, moartea intră în colimatorul poetului și sunt ironizate, minimalizate, persiflate cu inteligență și aduse în dimensiunea terestră a existenței din cerurile abstracte în care se izolaseră spre falsificarea și dezumanizarea poeziei. Cu Geo Dumitrescu, începe zguduirea poeziei românești de pe soclul academismului și formalismului, al solemnității și gravității, care duceau la închiderea ei într-un cadru estetic livresc, lipsit de autenticitatea și intensitatea trăirii. Poetul *Libertății de a trage cu*

puşca declanşează un proces de deschidere a poeziei către existență, de re-umanizare a acesteia, de coborâre a ei în realitate şi în viața imediată.

Un alt poet de marcă al generației războiului, Ion Caraion, este sumbru, închis, întunecat, „negru", după cum chiar pseudonimul lui poetic o spune, ca o artă poetică transparentă, şi cum însăşi poezia lui o afirmă explicit, „toate cântecele mele sunt negre", practicând o scriitură construită pe o viziune dură şi pe o stilistică de o *agresivitate* fără precedent, de esență expresionistă. În demersul lui contestatar, prin care îşi propune să producă o schimbare de paradigmă la nivelul viziunii şi esteticii poeziei, Caraion îşi creează o formulă estetică proprie, un tip de modernism extrem, definit de o scriitură poetică laborioasă, într-o stilistică barocă şi o cromatică expresivă de mare diversitate. Caraion este autorul şi apologetul programatic al poeziei „negre şi urâte", poetul care întreprinde o critică virulentă a mentalității şi formelor literare din canonul modernist, militând pentru despărțirea de tradiție, pentru înnoirea spirituală şi estetică a poeziei, într-o formulă „anti-estetică", bazată, în esență, pe estetica urâtului şi pe expresionismul funciar al autorului. Această formulă duce, tot mai mult, poezia lui Caraion în teritoriul postmodernismului, încă de la sfârşitul deceniului al cincilea, într-un act poetic care anticipează, istoric şi estetic vorbind, apariţia postmodernismului american.

Dimitrie Stelaru rămâne în istoria literaturii ca un boem şi ca un vagabond al poeziei. Din mediile promiscue ale vieţuirii anarhice, visează la viitor şi la „omul nou", într-o reprezentare christică, mesianică, prin care existența şi poezia sunt transfigurate şi spiritualizate. Mesianismul poetului traduce aspirația către adevăr şi renaştere spirituală, către un nou început, într-un timp de criză a istoriei şi de alienare a ființei. Poezia constituie modul de exprimare a acestor idei de un profund umanism, un *medium* între contingent şi transcendent, statut care pledează pentru misiunea înalt-spirituală a acesteia. Poet-vagabond, spirit damnat şi rătăcitor, Dimitrie Stelaru consacră poetic, în epocă, temele rătăcirii ontologice şi ale evaziunii ca mod de acces la o lume ideală, lăsând cale liberă unui suflu mesianic, prin care îl anunță pe „omul nou".

Un paria al poeziei, rătăcitor prin taverne, în stil villonesc, fascinat de Poe şi Baudelaire, pe care îi adoptă, de altfel, ca modele existențiale, este Ben Corlaciu, care, în antiteză cu numele de botez, Benedict, devine un damnat al vieții şi al poeziei. Este şi poză, cultivată asiduu de poet, sub influența directă (estetică şi existenţială) a lui Stelaru, dar şi realitate. El visează la „omul liber" şi afirmă, pe calea revoltei şi a protestului, libertatea ca principiu suprem al existenței umane. Libertatea şi poezia formează un tot, o unitate primordială care trebuie permanent refăcută. Pentru a-şi câştiga libertatea din spațiul constrângerii existențiale şi sociale, poetul practică boema ca peregrinare prin medii sordide, evaziunea în spații utopice pe calea fanteziei, alimentate de alcool. Construite pe raportul dintre vieţuirea în mediile boemei, în promiscuitate şi auto-extincție, şi aspirația spre descătuşarea spiritului şi a condiției umane, versurile lui Corlaciu fac elogiul libertății omului şi a poeziei, într-o apologie existențialistă, antiestetică şi antipoetică a condiției primordiale a ființei umane, a „omului liber" şi, în acelaşi timp, a „noii poezii".

Constant Tonegaru oferă, prin poezia sa, o experiență literară complexă, care asimilează formulele, experimentele, tendințele poetice ale celorlalți. Poezia sa, aşa cum s-a observat (Simion, Manolescu), poate fi considerată, cel puțin sub unele aspecte, o *summa* estetică a celorlalte experiențe poetice, care acoperă, în date esențiale, poetica acestei generații. Ironia, parodia, satira, umorul, ludicul, fantezia, fronda, sfidarea, nonconformismul, boema, evaziunea în spații exotice sunt mijloace poetice care, în cadrul unei viziuni deconstructive şi, în esență, postmoderne, fac din versurile lui Tonegaru o poezie cu propria identitate, de o uimitoare (post)modernitate şi actualitate.

Aceste experiențe poetice și altele participă la edificarea noii poezii, la afirmarea treptată a unei noi paradigme poetice, construite din negarea esteticii, cu instrumentele noi și puternice ale esteticii negării. Procesul de înnoire a poeziei este, de-a lungul deceniului cinci, încă la început. El deschide *calea către noul canon*, după contestarea asiduă a celui modernist, considerat anacronic în raport cu ritmurile și aspirațiile timpului. Dar drumul este curând întrerupt de involuțiile pe plan istoric. Va fi reluat două decenii mai târziu, cu pierderile, regăsirile și redescoperirile inerente, prin unii exponenți ai generației șaizeciste și, ulterior, prin optzeciști, în cadrul postmodernismului românesc omologat ca atare în istoria literaturii.

3. În avangarda postmodernismului

În ceea ce privește influența generației deceniului al cincilea asupra generațiilor postbelice, lucrurile trebuie privite în dimensiunea lor reală. Chiar dacă există, și uneori este substanțială, nu se poate vorbi de o influență la nivel de generație, ci de una la nivel individual. Ea se explică prin faptul că unii dintre tinerii autori ai generațiilor următoare descoperă pe cont propriu poezia și poetica prin excelență inovatoare ale predecesorilor lor, pierduți în tăcerea istoriei și reveniți, cu greu, doar unii dintre ei, la lumină. Totuși, sunt puțini aceia care percep spiritul estetic înnoitor promovat cu două decenii înainte și rămas într-o stare latentă la nivelul literaturii. În cadrul generației șaizeciste, autorul care simte, poate, cel mai bine curentul inovator al poeziei anterioare, izolat în subteranele istoriei recente, este Marin Sorescu. Generația lui se întoarce la modernismul interbelic, pe care îl recuperează în ipostaza neomodernismului. Abia generația ’80 îi redescoperă, într-o măsură mai consistentă, pe poeții anilor ’40, în cadrul poeticii postmoderniste, pe care albatroșiștii și congenerii lor o anticipaseră, de altfel. Spiritul antiestetic, depoetizant și deconstructiv inițiat de aceștia este asumat, dar tot, prevalent, la nivel de individualități poetice, și de generațiile ulterioare. Cristian Popescu, autorul emblematic al generației nouăzeciste, îl obiectivează în forme de o spectaculoasă originalitate. Ecouri ale lui răsună și în poezia ulterioară, care decurge din manifestul fracturist, al „douămiiștilor”. Influența generației patruzeciste asupra poeziei generațiilor ulterioare se manifestă în cadrul unui proces de *recuperare tardivă și parțială*, desfășurat mai mult *aleatoriu*, după ce cursul înnoitor al evoluției poeziei fusese oprit și conturarea noului canon poetic, întreruptă. Se poate vorbi, în acest context, de generația pierdută și doar *parțial regăsită* a poeziei românești. Este o regăsire târzie, în afara cursului firesc al literaturii, care nu mai produce aceleași efecte pe care le-ar fi generat în condiții de continuitate a evoluției, fără sincope istorice. Această recuperare nu poate suplini întârzierea istorică în procesul devenirii estetice a literaturii române și nu reabilitează condiția literară a generației.

În acest cadru, un portret sintetic al poeziei generației pierdute poate fi configurat din liniile și elementele esențiale ale identității ei literare. Poezia deceniului cinci își are sursele, pe de o parte, în modernism, pe de altă parte, în avangardism și în suprarealism (ele însele componente ale spațiului modernist). Noua viziune promovează abolirea gratuității artei, a esteticii și estetismului, deliteraturizarea și depoetizarea, recursul la realism, cultivarea lucidității, coborârea poeziei în real, în special în mediul citadin, într-un curent de urbanizare a poeziei, aducerea ei în cotidianul banal și cenușiu, apropierea de viață și de existență, estetica urâtului, prozaizarea limbajului poetic, cu implicarea elementelor de oralitate și colocvialitate. Noua poezie este un act de antimodernism, postavangardism și suprarealism, cu deschideri către experiment și formule inovatoare, spre intertextualitate, metatextualitate, autoreferențialitate și tranzitivitate. În mod

esenţial, afirmă un mod de deconstrucţie a poeziei, care, pe filiera avangardismului şi a suprarealismului, face tranziţia de la modernism la postmodernism.

Din privirea de ansamblu asupra generaţiei literare a deceniului cinci, ies în relief câteva idei definitorii pentru identitatea ei în istoria literaturii: noutatea demersului început prin *Proiectul Albatros*, aflat în continuarea avangardismului, el însuşi – prin ideile şi estetica pe care le promovează –, o formă de postavangardism; anticiparea de către noua poezie a unor forme estetice care se vor manifesta sub egida postmodernismului, în anii ’50, în spaţiul american, prin Generaţia Beat (*The Beat Generation*), ceea ce face din poezia noii generaţii o formă de postmodernism *avant la lettre*; situarea acestei generaţii, la nivel conceptual şi estetic, în avangarda istorică a postmodernismului; statutul special al generaţiei deceniului cinci, aşezate într-o zonă de tranziţie între epoci şi curente, care închide experienţa modernismului poetic şi deschide porţile poeziei postmoderne; influenţa exercitată de poeţii noului val asupra poeziei generaţiilor postbelice; continuitatea estetică parţială în discontinuitatea istorică şi literară, dincolo de sincopele istorice şi de întreruperea cursului firesc al literaturii.

BIBLIOGRAPHY

Ashton, Jennifer, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, 2005

Bergez, Daniel, *La poésie française du XXe siècle,* Paris, Bordas, 1986

Bloom, Harold, *Anxietatea influenţei. O teorie a poeziei*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008

Campa, Laurence, *La poétique de la poésie,* Paris, Sedes, 1999

Castin, Nicolas, *Sens et sensible en poésie moderne et contemporaine,* Paris, Presses universitaires de France, 1998

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii*, Bucureşti, Editura Univers, 1995

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1972

Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Editions du Seuil, 1990

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Editions du Seuil,1998

Derrida, Jacques, *Scriitura şi diferenţa*, Bucureşti, Editura Univers, 1998

Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2002

Fauchereau, Serge, *Avant-gardes du XXe siècle : arts & littérature, 1905-1930*, Paris, Flammarion, 2010

Fauchereau, Serge, *Expresionisme, dada, surréalisme et autres ismes,* Paris, Denoël, 2001

Fourcaut, Laurent, *Lectures de la poésie française moderne et contemporaine*, Paris, Nathan, 1997

Jauss, Hans Robert, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Bucureşti, Editura Univers, 1983

Leuwers, Daniel, Backès, Jean-Louis, *Introduction à la poésie moderne et contemporaine*, Paris, Dunod, 1990

Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Braşov, Editura Aula, 2002

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2008

Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei româneşti din secolul al XX-lea*, Pontica, 2007

Mincu, Marin, *Avangarda literară românească (De la Urmuz la Paul Celan)*, Pontica, 2006

Onimus, Jean, *Expérience de la poésie*, Paris, Desclée de Brouwer, 1973

Pană, Saşa, *Antologia literaturii române de avangardă*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2006

Popa, Marian, *Dicţionar de literatură română contemporană*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Albatros, 1977

Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Bucureşti, Fundaţia Luceafărul, 2001

Richard, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1991

Sabatier, Robert, *La poésie du XXe siècle*, *Métamorphoses et modernité*, 3, Paris, Albin Michel, 1988

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, I, Ediţia I, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974, Ediţia a II-a revăzută şi completată, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1978

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Bucureşti, Cartea Românească, 1989

Simion, Eugen, *Fragmente critice*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1997-200

AN INTERDISCIPLINARY APPROACH TO LESLEY SAUNDERS' POETRY

Clementina Alexandra Mihăilescu, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu and Lucia Stoicescu, Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The article entitled "An Interdisciplinary Approach to Lesley Saunders' Poetry" is focused on her volume of poems "The Walls Have Angels" approached via Bachelard's aesthetics, more precisely via the "inside/ outside dialectics" through which we will prove how the poetess contemplates both the being and the non-being, following the ontological circuits of the verb " to be ". Functional Stylistics via the relation between the agent and the processes of being and becoming associated with Lakoff's experiential gestalt of personified light will be also taken into account in order to show how phonetic phenomena associated with the phenomena of Logos enter a harmonious relation when things co-exist with the conscience of our existence in the world.

Keywords: Saunders, Lakoff, Bachelard, The Walls have Angels, Functional Stylistics

Lesley Saunders, a prolific and inspiring modern British poetess, has written five volumes of poems. The volume entitled "The Walls Have Angels" was written in 2014 and has been our basic concern for more than three months. Our interdisciplinary approach is meant to surface the most illustrative symbols related both to the material and to the spiritual.

The poem entitled "Music for Two Keyboards" was inspired by the material offered to Lesley Saunders by the lutenist Matthew Spring, with whom the poetess "performed in an evening of words and music at Acton Court on 1st August 2010" and who told her about the type of musical piece composed for lute or keyboard, known under the name of "dump or domp" (57). This piece of information is comprised in the "Notes" that accompany the volume of poems entitled "The Walls Have Angels". Further comments attached by Saunders to the respective "Notes" inform us that such musical pieces must have been "laments" and some of them that survived belong to the 16th or 17th centuries, the earliest example being "My Lady's Carey's Dompe" (circa 1525). It seems to have been composed for keyboard or cittern, being printed in Stafford Smith's Musica Antiqua and can be found in the British Museum. We have also found out while reading Saunders' "Notes" that Lady Carey was in fact Mary Boleyn, Ann's sister.

Linguistically speaking, the word "dump" is regarded to have derived from the Dutch word "domp", which means "haze" or "dullness" (57), or from" tump", an English dialectical structure which means "tomb" (57). To our surprise, the word came to signify a melancholic or mournful piece of music. Equally significant is Saunders' piece of information regarding the word "dump", of ancient origin, which belongs to a family word members encountered in all the countries from Northern Europe "where man and nature come into conflict and the human has a hard time of it"(Bennet in Saunders, 57).

The first stanza reads as follows:

She was sky-walking in the garden, stepping through
the sorrow of clouds. The song in her head held
its wisteria note for the length of a question
like a lament for someone not dead, till all she wanted
was to sail her house down the river and into the sea.

These are the grey places that survive in the mind,
the lost tune she thought she could never dance to,
though its other names are still bright with regret,
the evergreen marches between human heartlands
mourning old wrongs. She was singing a love song
for truth but it fails from the air into shatters,
the small sheer sounds of all her life in front of her

The very first two lines "she was sky-walking in the garden, stepping through the sorrow of clouds "benefits from Saunders' explanation found in the same "Notes," where she reveals the fact that a certain Harriet, characterized as a lady well informed about such issues, told her that "sky-walking" stands for'" when you walk looking down into a mirror held just before your nose , so that you might feel as if you are walking through the sky" (57).

The previously quoted lines bring us closer to Paul Eluard's remarkable syntagm "the solemn geographies of our human boundaries"(in Bachelard, Poetica spațiului, 239) and to Bachelard's concerns with the "dialectics of the inside and of the outside" through which the philosopher "contemplates both the being and the non-being" (239). Little by little we discover that this is precisely the meaning of the poem which is a lament for the absent lover, for his not being any longer in a harmonious relationship with the beloved person.

The words "garden" and "clouds" grant a spatial dimension to this poem as "over here" (the garden) and "over there" (the clouds) stand for the dialectics of the inside and of the outside, according to Bachelard (240). The emotional connotations of the" inside" reverberate in the following lines "The song in her head held /its wisteria note for the length of a question/ like a lament for someone not dead". The phonic pattern "head held", built on the alliteration of "h", can be regarded as a mental pattern that enhances the intense inner turmoil of the female speaker.

The syntagm "like a lament for someone not dead" suggests the estrangement between the two former lovers. To grasp the intensity of the lady's lament we would rather suggest Bachelard's strategy of" following all the ontological circuits of the diverse experiences of the verb to be" (241).

The verb "to be" appears as early as the first line in the structure "she was sky-walking". It seems that the lady's" intimate being" (241), her inner self is paradoxically situated somewhere in the exterior. We contemplate the idea that after having been too long closed within herself, one is eager to get out of it. The hostile exterior world generates a sudden reaction of immediately aspiring at retreating within oneself. It seems that the human being is characterized by being in a perpetual circuit, where everything means avoiding, returning, discourse, stopover, "a never-ending spiral" (Bachelard, 241). The human being itself can be regarded as a "spiral" where all sorts of dynamisms keep on reversing.

"Inverted dynamism", a syntagm borrowed from Bachelard, reveals itself in the following lines: "Till all she wanted/ was to sail her house down the river and into the sea". Analyzed from the perspective of functional grammar, the verbal structure "to sail something into" denotes the direction or, even more than that, the destination of an action and bears the name of "obligatory directional complement". As concerns functional stylistics such a verbal structure acquires aesthetic connotations. It comes to suggest the moral paradox of the human being of" hesitating to be" (Bachelard, 242) what one used to.

Since the house symbolizes centrality, or in Bachelard's terminology, "a centre of one's being" (242), it sometimes happens that right within the centre, that means within one's heart, the human being is disorder, or mere "straying" (242). The idea of disorder, of "straying" reverberates in the next lines: "These are the grey places that survive in the mind/ the lost tune she thought she could never dance to".

The verb "to be" is associated with the subject complement "the grey places" and suggests precisely that "inverted dynamism "mentioned before. Such a process is likely to take place via Saunders' images of light and sound, better said, of implied darkness (grey places) and of implied stasis (lost tune).

The next line "though its other names are still bright with regret" suggests the experience of "intimacy" (Bachelard, 243), paradoxically rendered through the syntagm "bright with regret". Instead of escaping the realm of imagination, Saunders chooses to rely on the images of some imaginary geometry in the next lines: "the evergreen marches between human heartlands/mourning old wrongs". "Old wrongs" suggests in our opinion human boundaries, the incapacity to surpass sufferance, which represent the real barrier for accomplishing inner balance and harmony.

Quite astonishingly, Saunders chooses concrete images such as "evergreen marches", which are correct from a phenomenological perspective, in order to finally show how the dialectics inside/outside multiplies and diversifies under various forms and nuances. The syntagm "human heartlands", based on an astonishing association, reveals, what Bachelard called "the nuances of the being" (243).

"Mourning old wrongs" suggests the "phenomenology of speaking" (243) through an almost inaudible register, that of the heart. Within that special register, love songs sometimes are doomed to failure, to remain for ever unheard, unshared. "She was singing a love song/ for truth but it falls from the air in shatters". The syntagm "a love song for truth" reveals the lover's desperate attempt to conceive the "inside/outside" emotional states as being perfectly united. And yet, the lady-lover is punished to attend the metamorphosis of the respective emotional charge into a mere futile echo of the upset person that stands for Saunders herself and who is guilty of one thing only, that of being.

The image of the" love song" falling from the air "in shatters" suggests the subtle sound of her soul, now turned into a mere shadow, desperately searching to accomplish its united mental and emotional constitution (Bachelard, 245).The inner turmoil and the outer indifference of the lover are both intimate values for the lady-lover, for Saunders, by extension.

The last line of the first stanza "the small sheer sounds of all her life in front of her", once more reveals the decline of her lover from a human being into a mere shadow and the echo of the love song where they used to appear united, undifferentiated, intimately related to each other. The attributive structure" the small sheer sounds", through the adjective "small', renders the idea that the emotional experience is extremely painful, that a retreat within oneself in order to remain rooted in reality, the reality of sounds, is the only reasonable solution.

Since sound patterns stand for mental patterns, we can say that the alliteration of "s", which is a fricative consonant sound, suggests the ontological nightmare of the poetess' alter-ego. Moreover, the intuitive image of "life", associated with" small sheer sounds", increases the reader's impression that space and time intermingle, that, although the spirit" has been deprived of its geometrical homeland and the soul is floating" (Bachelard, 246), the "ephemeral being"(246) will be never indifferent to the issue of causality. Is the absent beloved person the real agent that has generated such an inner turmoil, would be a legitimate question? We would rather estimate that the "inner

immensity and intensity" (246), depicted in the poem, function as instruments for analyzing human passions in general, and, by extension, Saunders' emotional states.

The second stanza depicts the inner turmoil of the male lover over the loss of the beloved as follows:

The small sheer sounds of all his life in front of him
Are the truths as it falls from the air in shatters
Mourning old wrongs. He was singing a love song
Of the evergreen marches between human heartlands,
Though its other names are still bright with regret,
The lost tune he thought he would never dance to.
These are the grey places that survive in the mind,
While he sails his house down the river and into the sea
Like a lament for someone not dead: all he wanted
Was its wisteria note for the length of a question;
The song in its head was the sorrow of clouds.
Sky-walking in the garden, he was stepping right through.

So that we could properly depict the second stanza, which represents a well-orchestrated version of the first stanza accomplished through inspired inversions of the previously commented linguistic structures, we would suggest Bachelard's approach to the incredible dialectics of cohesion and adhesion. Bachelard contemplates the drawer's technique of bringing two matters together, namely the black pencil against the white sheet of paper (62).

The poetess operates with the same instruments," awakening the sheet of paper from its white nightmare" (62, Dreptul de a visa, our transl). We might wonder where the reciprocal, intimate call between the black and white actually starts. By extension, we would rather wonder where and when the female-lover's dark lament reaches the male-lover, awakening him into the awareness of loss and regret.

Following the same Bachelard, we wonder where the extroverted adhesion to suffering surpasses the apparently introverted cohesion of the male-speaker. The first three lines" The small sheer sounds of all his life in front of him/are the truths as it falls from the air in shatters/ mourning old wrongs", through the alliteration of "s", get most of the words that signify genuine intense turmoil reunited.

The association of "sounds", "truths", "shatters' and "wrongs" reveal the "roots" of the male-lover's "will"(Bachelard, 65) meant to retrieve the most important memories regarding the beloved person. Bachelard claims that" the roots of such a will" represent the best accommodation for the strongest communion between two people who keep mourning for their lost love.

Moreover, phonologically speaking, the assonance of "o", present in "sounds", and in the syntagm "mourning old wrongs", sets in motion the dynamic being of the male-lover, as it possesses the perpetually renewed stimulating potential of detecting the obscure unconscious forces within oneself.

It is the third and the fourth lines that establish the centre where from there irradiate the will to perpetually remember his strong affection for the beloved person. Through a remarkable aesthetic paradox, the poetess suggests that the centre of the lover's imaginative potential of remembering is precisely his singing "a love song/of the evergreen marches between human heartlands". These two lines reveal the male-lover's psychological and emotional disposition of continuing to contemplate the fluid dreamlike past reality under the form of "evergreen marches between human heartlands."

The fluid characteristics of his recollections reverberate in the lines ”though its other names are still bright with regret, /the lost tune he thought he would never dance to”. His will and courage of remembering bring him closer to truth, to the fact that “the evergreen marches between the human heartlands” are nothing but “the grey places that survive in the mind”, while” he sails his house down the river and into the sea”.

According to Jung, the sea stands for the unconscious and, as such, the poetess’ suggestion is that one has to surface the dark, unpleasant contents of one’s unconscious in order to keep them under control. The syntagm “like a lament for someone not dead” reiterates the light motif from the first part of the poem, inviting us, the readers, to become the psychological witnesses of the dramatic experience depicted in this poem.

Moreover, it is this” lament for someone not dead” that functions as some sort of agent of merging the two former lovers’ dreams of remembering and forgetting, of questioning and comprehending. Equally embarrassing are the lines ”all he wanted /was the wisteria note held for the length of a question;/the song in his head was the sorrow of clouds”. It seems that Saunders wants us to adopt a more profound attitude towards the meaning of her poem in the sense that we should not look only for things but for signs, as well. The vision of the “sorrows of clouds” might suggest that fatality is not something merely intimate, that it is characteristic for the entire animate and inanimate world.

The very last line ”Sky-walking in the garden, he was stepping right through” might suggest that everything is a mirror, that everything is profoundness, if we refuse to be indifferent and embrace empathy as our principle of surviving. The alliteration of “s” and the assonances of “a” and “e” by reuniting the words ”sky” and “stepping”, on the one hand, and “walking”,” garden” and “was stepping”, on the other hand, might suggest that the emotionally charged world depicted in the poem is centred on a profound value. It is the value of the two lovers’ memory that will always preserve both the plenitude and the emptiness of their existence. The entire palette of images sum up the meaning attached to them preventing the human heart to stand stock-still or, even worse, to petrify itself.

The poem entitled “Oriel” is equally charged with ambivalent meaning that reverberates from the following lines:

The light being winterlight
finds out each muse
of glass, every
filament of metal woven
    into tiny brocades, the flying
diamants of dust, all
the discarded rain creatures
and fish scales,
the last sullen river pearl;
then lays itself out across the floor
silently as a counterpane, faithfully as a knife-edge.

The title of the poem ”Oriel” sends us again to the paradoxical “inside/outside” dialectics (Bachelard, 239). The implicit and explicit geometry of the” oriel” is meant to space out our thinking and, since the inside and the outside can be metaphorically regarded, the above-mentioned geometries might acquire metaphysical connotations, claims Bachelard.

Elements of explicit geometry can be identified in connection with the concrete nouns “glass” and “filament of metal”. Implicit geometry arises from the fresh image of personified “light” that has acquired human attributes offering us, what Bachelard named, a “lesson of ontological amplitude” (245).

The first impression of personified light is related to phenomenological issues, to the fact that it is "winterlight". The geometrical attributes of light release themselves from any definite concrete values and get involved in some imaginative game. Rendering the "inside" in a concrete way in relation to light brings us closer to the "anthropology of imagination" (Bachelard, 243).

Moreover the presence of the "i" sound in "light" invites us to regard it as a visual metaphor of the human being eager to grasp the most astonishing connotations of the things around us. The space of objects enters "the ontological circuits of the verb to be" (241). It first appears under the form "being 'in the first line.

The presence of the verbal form "finds", present in the second and third lines, reveals new meanings attached to those depicted so far : "finds out each muse/of glass", prepares us for a "slow ontology"(243). Instead of reflecting itself through glass," light" continues its adventure in the world of objects identifying "every filament of metal woven/into the tiny brocades". The verb "to be" has on purpose being deleted, in order to increase the aesthetic intuitive value of the poem.

The syntagm "the flying diamantes of dust", a rewritten shortened version of the diamantes of dust that are flying, reveals another deletion of the verb "to be ", meant to suggest the extreme mobility of the English language in terms of its dynamic potential of being now concise and concrete, now intuitive now full of aesthetic connotations.

The next two lines "all/the discarded rain-creatures/and fish-scales", another concise articulation of the basic meaning 'all the rain-creatures and fish-scales that are discarded', further suggest the imaginative game that Saunders plays with us. As "light" that stands for Saunders' alter ego, it aesthetically recreates the objective reality around us depicting its dynamic potential of permanently acquiring new forms endowed with new and fascinating meanings.

The verb "to be" is again deleted in the adjectivally charged structure "the last sullen river-pearl". The rich water symbolism can be interpreted a clear instance of Saunders' rich unconscious contents which she tries to keep under control by bringing them to conscious view via various poetic devices.

It is obvious from the beginning up to the end of the poem that the depicted image of personified light stands for a state of spirit, which, little by little, reveals itself as "sullen". Saunders' aesthetic concern is not necessarily to deprive the" oriel" of colour, but once this has happened, she focuses on movement as a manifestation of the poetic will to act upon the world.

The last three lines depict precisely the dynamic power of the poetic will to set light in motion: "then lays itself out across the floor/silently as a counterpane,/faithfully as a knife-edge". The previously mentioned "inside/outside" dialectical structure in relation to" light" acquires special temporal connotations. It somehow aesthetically measures the" impulses of the real", the "opposition of the mass of objects" (Bachelard, Dreptul de a visa, 67), depicted so far in the poem.

"Glass', the "diamantes of dust", the "fish-scales", the "river-pearl" are all placed in opposition with the concrete word "floor". It anticipates a socio-drama that will take place within this" inscape" where the poetess, a spiritual alter-ego of light will face the contradictions of her poetic and non-poetic fate (Bachelard, 67). The spiritual value of light, in association with compound noun "knife-edge", suddenly turns it into an agent of manipulation.

The" prototypical" direct manipulation of light as agent invites us to regard it as a gestalt, that is a complex of properties occurring together which are more basic to our experience than their separate occurrence. Lakoff speaks about "experiential gestalts" and

their relation to the "dimensions of experience" (81). Moreover, Lakoff regards "experiential gestalts" as "ways of organizing experience into structures wholes" (81). Since the inscape of the "oriel" has become the background for underlining attitudes and inner states, the" force value" (Bachelard,67) of light is very likely that of emotionally hurting the beloved due to its association with word-object "knife-edge". The symbol of light deprived of love invites us to contemplate the idea that the gestalt for unhappy life is structured by means of a correspondence with selected elements of the gestalt for death, unhappiness being understood as emotional and spiritual death.

The correlation between the previously aesthetically charged light, now "sullen" and, emotionally speaking, in a state of stasis, which symbolically equals death, has been the key to our understanding coherence within the brilliantly depicted metaphor of light. Light comes to lay down across the floor "silently as a counterpane,/faithfully as a knife-edge".

Contemplating light, more precisely winterlight, we can find the "opposite stimuli"(Bachelard, Dreptul de a visa, 76) of the winter and spring forces that face each other within ourselves, "turning the human being into the most significant integrator of the opposing forces of the eternal return" (76). The eternal return to what, we might ask ourselves; the eternal return to a dream-like disposition which helps us to keep seasons (winter, in our case) under control. This poem, which depicts the human metamorphosis of light into winterlight associated with suffering through the syntagm "knife-edge", can be further interpreted via varied sound patterns, regarded by the cognitive thinkers as mental patterns.

The open vowel "i" enters an interesting assonance which reunites "light, winterlight, finds, filament, tiny, flying, diamantes, discarded, rain, fish-scales, river-pearls, faithfully, and knife-edge" and creates an interesting background for aesthetical and semantic comprehension. The sound "i" is the echo of a love dream. This sound pattern has actually given birth to a "sonorous dream" (Bachelard, 77). And yet, light oscillates between the "world of light" and materially charged light. The latter "lays out across the floor/ silently as a counterpane,/ faithfully as a knife-edge".

The association of light with glass, metal, diamantes and river pearls suggests past memories, troubled present moods and little future expectations. These are the three ages, the three seasons dreamt by Saunders in relation with the symbol of the "oriel" which metaphorically reads as a closed heart, as a sign that she accepts the fate of winter- of winterlight, deprived of its former potential of entering the "cosmic" and human "metabolism" (Bachelard, 77), by extension.

Saunders' poem entitled "Psalms for the House" belongs to the second section of the volume "The Walls Have Angels", section that bears the simple but relevant name "The House". The first stanza reads as follows:

Like a thin-faced child
trying to be nobody
eating off winter bird-tables
the house hides from itself
stealing light from the afternoons
writing all over the walls.

Bachelard claims that poems are "human realities" (Poetica spațiului, 238) and that in order to explain them one should experience their "poetic vastness" (238). The extended simile "like a thin-faced child/trying to be nobody/eating off winter bird-tables" is endowed with obvious metaphorical connotations. The simple structure of denying itself (trying to be nobody) is paradoxically associated with the image "like a thin-faced

child" who" is eating off winter bird-tables". Moreover, "the house hides from itself/stealing light from the afternoons/ writing all over the walls".

It seems that Saunders' house is fed up with the poetess' intimate space located within herself. Both the house and Saunders are doomed to live and grow together, feeding themselves on "winter bird-tables", "stealing light from the afternoons". Illuminated by the afternoon light, the poetess writes her thoughts and poetic impressions on its walls.

The second stanza reveals us how the space of the house is a poetic space meant "to close us within some sort of sensitiveness" (Bachelard, 229).

A shack of rock
battened on a lease of rock:
ravines of shadows
like wolfs or heresies;
a moat choked
with the once of a house,
its knick-knacks and drabs;
a high-pitched rainbow
like a pageant of hallows;
the way the heart knocks;
and the doves.

The poetic space is similar to "a shack of rock" which best renders the poetess' potential to survive some previous dramatic experience. The poetic space acquires sad connotations through its association with the images of "ravines of shadows/like wolfs or heresies". Saunders grants poetic connotations to the house so as it might" follow the expansion of her intimate space" (243). That space has been turned into a value and Bachelard claims that there is no greater value than one's intimacy. The "wolfs and heresies" read as instances of hostile exterior factors or events that have profoundly affected the poetess.

Isolation is inspiringly rendered within the lines "a moat choked/with the once of a house,/its knick-knacks and drabs". The assonance of "o" reunites "moat, choked, once and house" deepening the meaning, whereas the assonance of "a" reunites "knacks and drabs" increasing the impression of the "material space". Since the poetess' loneliness increases, the material immensity touches the spiritual dimension rendered as "a high-pitched rainbow/like a pageant of hallows".

The light stolen from the afternoons and depicted in the first stanza has allowed the poetess to create, what Bachelard called, "words of compound metaphysics" (230), which culminate with "a pageant of hallows". The vowel "o" from "house" has acquired spiritual connotations that further enrich themselves with emotional vibrations in the following two lines" the way the heart knocks/ and the doves".

The word "light" is the key word in the third stanza where it grants the house the impression of the "expansion of infinite things" (Bachelard, 230).

After the long journeys
and the epic snowfalls
comes this pale creeping
like the remains of an eye.
A tree of single silver,
everything bides
within the parish of its care,
no need yet for action

or decision. Drift in light.

The "infinite things" (243), in Bachelard's terminology, amount to "long journeys", to the "epic snowfalls", which, to our surprise, are further related to "this pale creeping/ like the remains of an eye". The human agent, rendered through the syntagm "like the remains of an eye", could not have accidentally been introduced into the poem. It interrelates with the image of a "tree of single silver" and with the fact that "everything bides/within the parish of its care".

Rilke, quoted by Bachelard, claims that if you want to successfully achieve to represent a tree you have to "invest it with that inner space that exists within yourself" (227). This is precisely what Saunders has done. Personifying that tree, she has genuinely rendered its unique value as "a tree of single silver", making everything bide "within the parish of its care". It could be the Christmas tree, which demands contemplation, "no need yet for action/or decision", and even more than that, it demands us to be "drift in light".

The third stanza further expands upon the physical background depicted in the poem:

And then the talks turns
to visitors
how the medical air
and the walled light
will take them gently
under the elbows,
lift them clear of gravity
so they come floating
across the orchard
and one will tell you
how her daughter
ran to greet her
as she stepped
long dead form grief
into the waiting
arms of the garden.

The nominal structures" visitors", "medical air "and" long dead from grief" and the fact that the last two are preceded by pre-modifiers related to dramatic medical experiences which obviously ended up in the death of some beloved person, all prove that nature is the poetic space "that closes us within sheer emotionality" (Bachelard, 229). The syntagm "the waiting arms of the garden" is coloured by affectivity, and once this emotional mood is expressed, sadness, depression release themselves of their extreme dramatic connotations and acquire human values through personification.

The vowel "a", present three times in "the waiting arms of the garden" and 14 times over the entire stanza, becomes part of the "speaking sensibility" (Bachelard, 225) of the poem. This vowel belongs to a sonorous space filled up with both sensitive and cognitive connotations, as sound patterns are also regarded as mental, cognitive patterns.

Paradoxically, the structure "long dead from grief" - the resulting attribute related to the deleted form of the verb" to be"- has assimilated the vowel "a". The vowel "a" intermingled with "e" and almost disappeared, is no longer working on the" threshold itself of the power of the speaker's voice" (Bachelard, 225). And yet, within the "waiting arms of the garden", "a" awakes itself increasing the profoundness of every single word it is associated with.

The verbal structures "talk, will take, lift, come, will tell, ran, stepped" interrelate with one another and turn into keys for decoding the profoundness of the human soul, in our case, Saunders' soul. Bachelard claims that phonetic phenomena and the phenomena related to Logos enter a harmonious relation when things co-exist with the conscience of our existence within a particular space.

The image of the "medical air" and of the "walled light", that take the visitors under their elbows," lift them clear of gravity" and so they come floating across the orchard, reads as "the expansion of infinite things" into the realm of human beings. The image of the daughter that runs to greet her mourning mother completes the space of immensity depicted by the poetess in the sense that when the profound loneliness of the human being deepens itself the space of intimacy and that of the world touch each other (Bachelard, 230).

The third stanza depicts the garden as the perfect background where the human and the non-human intermingle as follows;

Footsteps of wet.
Troubled or rebellious children
with prominent eyes
that see better at night.
Clairvoyants whose amazing
sense of smell
Couples sharing no more
than a glass of bedside water.
Book- moths whose Latin names
as alibis. Atmosphere of violet.
Migrants, spinsters and enchanters.
Cinnamons form Bristol. Eisenglimmers.
Scattered lives. The benison
of ghosts.

The fifth stanza depicts another opposition-that between the personified garden that has acquired obvious human features being endowed with friendly and comforting "waiting arms" and the impersonal people that have come to attend the funeral of the beloved male person (the troubled or rebellious children, clairvoyants, couples, book-moths, migrants, spinsters, enchanters, cinnamons, etc).

The sixth stanza is some sort of test of the tree in terms of doing and causing. The trees are the subject of the processes of happening" the trees start perfecting their harp-music". The trees as "force", as an inanimate agent, in functional stylistics' terminology, are associated both with the "affected participant" the so-called "patient" and with the "effected participant", the result of the process, in other words, with what is or will be brought into being by the process of perfecting "their harp-music".

Since Saunders has embedded the trees into her poetic space, they somehow follow "the expansion of the poetess' intimate space". The trees perfect the "grace-notes/ held so long in the pale air". Their metaphorical music is part of the intimate space of the tree, they cannot be dissociated, being a "force that concentrates and irradiates" (Bachelard, 230).

If we interpret the intimate space of the tree as music, it is that music concentrated either in the "cut-outs" of the" first leaves" or of birds. Both irradiate granting the tree the "expansion of infinite things (Bachelard, 230). Those infinite things amount to" ghosts of the orchard/ perfumed with nests/on the purls of courtesies,/ a hall of weathers/where the small lives/ of coloured doves and russets". All these "might be sung in the unfurnished

spaces under the skin". As such, following Bachelard's aesthetics, we might assert that the music of the trees is the feeling that "enlarges" us, increasing our emotional and aesthetic potential.

Bachelard refers to such circumstances as "theorems of aesthetic anthropology" and further claims that every feeling that "enlarges our being is planning our position in the world" (231). Our position, our status is precisely that of firstly creating and of secondly communicating with a" permanently renewing psychic space" (234). The trees do not merely belong to a concrete space, but with a" highly qualitative space" (234). It is the space of "green Jesus rising".

To conclude, Saunders can be psychologically regarded as an "ontologist of the subterranean human lives" (Bachelard, 234), because her images read as instances of the unconscious positive forces, that once surfaced, unbind the ordinary connections of space and time allowing the spiritual and the sublime to irradiate within ourselves.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, Dreptul de a visa, Editura Univers, București, 2009

Bachelard, Gaston, Poetica spațiului, Editura Paralela 45, Pitești, 2003

Lakoff, G., Johnson, M., Metaphors We Live By, Chicago: Chicago University Press, 1980

Saunders, Lesley, "The Walls Have Angels", Mulfran Press, 2014

LISTENING TO DIFFERENT DRUMMERS

Dragoș Avădanei
Assoc. Prof., PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: By those hearing or listening to a different drummer Thoreau certainly meant American individualists—i.e. individuals who found themselves in a world where they could sau "no" whenever they felt like it: no to old traditions, customs, beliefs…, no to the establishment as such and, mainly, no to authority of any kind (see also his "Civil Disobedience"). The nay-saying pattern in literature (except for Thoreau, Emerson and Alcott) may have begun with Hawthorne and Melville, while Melville himself also provides, in his "Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street," the pattern for our paper's premise: a community that the nay-sayer refuses integration with, a representative of this group of "companions" who becomes a helper (often being the narrator as well), the nay-sayer himself/herself and the conflict, followed by the protagonist's death/suicide/nothingness. The other three stories are James' "Brooksmith," Faulkner's "That Evening Sun" and Bellow's "Looking for Mr. Green"; the pattern may show inevitable variations, but the general narrative thrust is comparable.

Keywords: nay-saying, individualism, Melville, James, Faulkner, Bellow

"If a man does not keep pace with his companions, perhaps it is
because he hears a different drummer. Let him step to the
music which he hears, however measured or far away."
H. D. Thoreau, Walden, Chapter 18

Henry David Thoreau (1817-1862) provides more than the title and this epigraph for our paper; the Transcendentalist's creative protest seems to have begun in 1848, with a lecture he gave—on January 26—at the Concord Lyceum about the rights of individuals to self-government (after his jail experience for not having paid his taxes and after reading P. B. Shelley's 1819 The Mask of Anarchy); this lecture then became "Resistance to Civil Government," published in May 1849 in Elizabeth Peabody's Aesthetic Papers, and was next reworked into his famous "Civil Disobedience"(1849).

"Nay-saying in Concord" (see Stoehr, infra) also included Emerson himself and Alcott, as well as Melville and Hawthorne and here is a fragment from a letter the author of Moby Dick (1851, n.b.) wrote to the author of The Scarlet Letter on April 16, 1851: "There is the grand truth about Nathaniel Hawthorne. He says No! in thunder, but the devil himself cannot make him say yes. For all men who say yes, lie; and all men who say no,--why, they are in the happy condition of judicious unencumbered travelers in Europe; they cross the frontiers into Eternity with nothing but a carpet-bag—that is to say the Ego. Whereas those yes-gentry, they travel with heaps of baggage, and, damn them! They will never get through the Custom House…"; Leslie Fiedler's 1960 book was titled No! in Thunder: Essays on Myth and Literature.

As far as we are concerned here, "the unencumbered travelers…" who cross frontiers into Eternity are Herman Melville himself (1819-1891), Henry James (1843-1916), William Faulkner (1897-1062) and Saul Bellow (1915-2005), the great authors of such stories as "Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street" (1853), "Brooksmith" (1891), "That Evening Sun" (1931), and "Looking for Mr. Green" (1951)—covering one century of American story-telling that may be said to represent that attitude of refusal.

As a matter of fact, there seems to be a general and characteristic feature of Americanism in general, which is not necessarily attributable to the Transcendentalists; one could claim, for instance, that from the early seventeenth-century, when the first settlers arrived on the American shores, all (or most of them) seized the opportunity of saying "No!"—no to European (or other) customs, traditions, beliefs, and/or institutions, no to arbitrary authority (Thoreau's problem), no to what the majority may think or decide, and no even to existence as such (Bellow's story foremost).

These four stories are grouped together here first—and paradoxically—because apparently they are—very much like their authors—as different from one another as any stories or authors could be; second, because they are considered together by Dean Flower in his Counterparts—but for his own reasons (the servant/master relationships, the counterparts formed by morally corrupt v. principled characters…); third, from our conviction that each literary text releases enriched meanings if read against other such texts, however dissimilar (at first sight); and, finally, because of a pattern (or template, in a more contemporary jargon?) discernible in all of them.

This "structural pattern" may be summarized as follows: a community/society/institution—Thoreau's "companions"—is organized and functions according to its well/not-so-well established (traditional) rules; up/in comes an individual who defies or rejects these rules ("nay-saying"); the community is usually ready to provide help and encouragement toward integration, on condition its rules and regulations (at times bureaucratic) are accepted and observed; the individual refuses, and ultimately prefers extinction to integration, and death is always a better choice than compliance; the majority—in and by itself—is thus not enough of an argument for decisions regarding the frame of mind of these individuals; the hero's/heroine's sacrifice gets to be recorded as a triumph (from Melville to Bellow, through James and Faulkner); the pattern may present (in)significant variations.

In other words, none of the four characters in our selected stories (a scrivener, a butler, an African-American washerwoman, and an invisible welfare man) could—or intended to—keep pace with his or her companions; they are either stubborn or anti-social, strange or even queer, ghost-like or other-worldly, too good or too bad, unaccountable or simply invisible—in a word, misfits—or outsiders; the business world in one story, the society/institution of the salon in a second, the complex and complicated Southern black-and-white society in a third, and the slum world of Chicago in the fourth can provide their representative negotiators/helpers, (mostly the narrators themselves), but the protagonists would stick to their "No!." One possible interpretation is that all four are destroyed by their own standards (of refusal) and one cannot help remembering that Faulkner himself, when once asked about how he sees the difficulties readers encounter in reading his books, may have answered something like "Mine is the standard that has to be met!—however strange, unusual, unbelievable…

To emphasize the role of this pattern and of the no-saying protagonists, one could even think of such hypothetical titles as: "Bartleby, the Scrivener," "Brooksmith, the Butler," "Nancy, the Washerwoman," and "Green, the Invisible Man"; or, maybe more appropriately, "Looking for Mr. Bartleby," "Looking for Mr. Brooksmith,"

"Looking for Ms. Nancy," and "Looking for Mr. Green," and thus highlighting the quest pattern. Moreover, we could describe these "ghosts" as inventions who "would prefer not to do anything" in the first, who "would prefer to live and die in his own (arrogant) universe" in the second, who "would prefer to be left alone with her own Negro superstition" in the third, and who "would prefer to be practically absent from this/that world." Lastly, all these alter-egos or doubles of the four narrators/helpers or even authors, may be seen as contemplators (modern ones) of their own decay and dissolution: at the Tombs prison and death, as a degraded footman or waiter—and death, as beaten, pregnant, and threatened to death, as completely hidden in the land of nowhere.

Hoping that all//most of the components of this pattern (protagonists included) will seem obvious—and with few invented or forceful/fanciful similarities tugged in--, we will intend to follow the two entities in the Walden quotation and look at each individual, and his/her companions (including the narrators—or the points of view), and the conflicts or tensions between them, in an attempt to prove our rather challenging premise; so four tentative descriptions of fictional universes that primordially share the unmistakable common feature of being American and thus belonging to a culture of undeniable individualism.

Melville's community/companions for his strikingly unusual protagonist to reject is that of the mid-nineteenth-century business world of advancing capitalism. The unnamed narrator is a Manhattan lawyer, whose "chambers were upstairs…" on Wall Street. The "Wall" here is more than an accident: "at one end they /the chambers/ looked upon… a white wall," and at the other end there was "a lofty brick wall, black by age and everlasting shade," to which are added the surrounding buildings of great height. His business is that of "conveyance and title hunter, and drawing up recondite documents of all sorts"—documents that needed copying, so he needed scriveners; the two he already had were nicknamed Turkey and Nippers, and they are strange enough themselves. Elderly Turkey was short and pursy, with oily clothes—buggy pantaloons and execrable coats, and with a "florid blue face in the mornings" and "blazing like coals" in the afternoon," when he became noisy, obstreperous, reckless and insolent; young Nippers was "a piratical-looking," whiskered and sallow man, the victim of diseased ambition and indigestion, who dressed in "a gentlemanly sort of way," but whose disposition was irritable and of a nervous testiness in the mornings, and calm, controlled, temperate in the afternoons; so, "when Nippers was on, Turkey was off…," notes the narrator, who finds "this… a good natural arrangement." And, thirdly, the "companions" included an office boy of about twelve, Ginger Nut, an "errand boy and student at law," also cleaner and sweeper, and cake and apple purveyor for Turkey and Nippers; needless to say, the story's community was also made up of professional friends, acquaintances, clients…

As business was prospering, the narrator felt he needed additional help, so he advertises for a third scrivener, and thus "enter Bartleby": "In answer to my advertisement, a motionless young man one morning stood upon my office threshold, the door being open, for it was summer. I can see that figure now—pallidly neat, pitiably respectable, incurably forlorn! It was Bartleby!"—of a "singularly sedate aspect," too. At first he did a large volume of high-quality work, "copying by sunlight and candlelight"; but on the third day comes the beginning of the end as, needing to do some proofreading, the lawyer-narrator asks Bartleby to cooperate: "…without moving from his privacy, Bartleby, in a singularly mild, firm voice, replied 'I would prefer not to.'" The request is repeated, and so is the answer: "I would prefer not to."

And here we need to complete the portrait of the narrator, who presents himself as "a rather elderly man…, not far from sixty," and who gradually turns out to be a

decent, kind, generous, tolerant, charitable "man of peace," a rational businessman of a non-confrontational nature; he also says of himself: "I am a man who, from his youth upwards, has been filled with a profound conviction that the easiest way of life is the best…/so we are invited to wait and see/…I am … an unambitious lawyer…/and/all who know me consider me an eminently safe man…/which may have irritated Bartleby most/." The former "master of chancery" insists: "I seldom lose my temper; much more seldom indulge in dangerous indignation at wrongs and outrages…"—only Bartleby's calm answer is too much, so his stunned faculties go beyond surprise, into consternation.

Bartleby's quiet "No!" is disturbingly shocking: "Had there boon the least uneasiness, anger, impatience, or impertinence in his manner; in other words, had there been anything ordinarily human (n.b.) about him, doubtless I should have violently dismissed him from my premises…/but/…his face was leanly composed, his grey eye dimly calm. Not a winkle of agitation rippled him." Then, "a few days after," as the lawyer needs to examine four lengthy documents and so he wanted four proofreaders, he asks for Bartleby's cooperation again: the scrivener "appeared standing at the entrance of his hermitage…/the narrator's flights of imagination/. 'What is wanted?' said he mildly…'I would prefer not to,' he said and gently disappeared behind the screen."

Next the lawyer discovered that his "double" started living in his office, so the employer becomes even more distressed by the latter's "self-possessed… cadaverously gentlemanly nonchalance."

Unable to evict him, the narrator move his business out, though he could not help feeling the "fraternal melancholy" that tied him to Bartleby, whose favorite word, "prefer," had become contagious in the small community (taken over by Turkey, first); amazed at his own "sick and silly brain" (he himself had used the word several times), he had also experienced a strange brotherhood: "both I and Bartleby were sons of Adam…" and the confession: "I never feel so private as when I know you /Bartleby/ are here…"; still, "Nothing so aggravates an earnest person as a passive resistance…"(Thoreau's "Civil Disobedience" was also one of the sources of Gandhi's philosophy); and from then on, "like a very ghost…, Bartleby was never, on any account to be dispatched on the most trivial errand of any sort…" The narrator was thus going to remember, probably to the end of his days, the "quiet mysteries" and the "great stillness," the "unalterableness of demeanor" and the "unconscious air of pallid… haughtiness," the morbid moodiness and the inscrutable and absurd universe inhabited by Bartleby.

Having decided to (re-)read "Edwards on the Will" (i.e. "Inquiry into the Freedom of the Will"—1754, by protestant preacher, philosopher and theologian Jonathan Edwards, 1703-1758) and "Priestley on Necessity" (i.e. The Doctrine of Philosophical Necessity Illustrated—1777, by theologian, materialist philosopher, chemist, educator, political theorist and educator Joseph Priestley, 1733-1804), and believing that "Bartleby was billeted upon me for some mysterious purpose of an all-wise Providence…," the narrator visits his "ghost," imprisoned at the Tombs, where, "naturally," he preferred not to accept help or assistance, not to tell where he was born or where he was coming from, not to eat anything, not to live any longer…; so this great nay-sayer dies of starvation, and the narrator finds he had worked previously in a dead letter office, but, as we shall see, his choice drummer went on beating (for another century, at least).

As "no satisfactory biography…/of Bartleby/… could be written," which the narrator finds as "an irreparable loss to literature," Melville's "story of Wall Street" gets to be published in Putnam's Magazine in 1853, and was to be regarded both as a reflection of the author's frustration with his own situation as a writer, and

"unquestionably the masterpiece of the short story fiction" (Robert Milder, see Columbia…) in the Melville canon.

The smaller community circle in Henry James' "Brooksmith" is "the institution of the salon" in Mansfield Street, London, maintained by the narrator's friend Oliver Offord, a retired bachelor diplomat; as the "we" of this again anonymous narrator puts it, this "institution" looks very much like Virgil's lost world of idyllic bliss, Arcadia—"we have been…/the narrator and Brooksmith/…in Arcadia together, and we have both come to this!—"this" here describing their decayed situation in the second part of the story.

The "salon" and the narrator's "we" stand for London's genteel society toward the end of the nineteenth-century, which was also very much part of the establishment—a place of urbane, civilized, literate conversation, where Offord, for instance, read passages from Montaigne and Saint Simon; but also of snobbery. And it is this last aspect that places the butler in a superior position soon after having learned its standards (and which will finally destroy him).

Brooksmith was a "sparse brisk little person" of about thirty-five at the beginning of the story, "with a cloistered white face and extraordinarily polished hair…, small, clear anxious eyes" and a "tuft on his chin"; the diplomat used to address him with "my dear fellow" or "my poor child" (and this, we find in the end, "spoiled him"); Brooksmith spoke French, "had plenty of school…" and he carried it without arrogance; his "receptive silence," tact and "grand manner" made him largely responsible for the convivial atmosphere and the flow of conversation in the salon; the "sensitive ministration" of this "surpassingly perfect servant" were thus also responsible for the success and perfection of Offord's salon; Brooksmith "the artist" was very much "at the bottom of the mystery."

Only Brooksmith's employment and important role disappear with the death of Offord ("lile the dying Voltaire")—"the first sign of the quickening drama of poor Brooksmith's fate…"; the decline of the institution, a society that "had become a necessity of Brooksmith's nature" means also the loss of Brooksmith's calling or vocation, and marks the moment of his nay-saying; weak, ill, and embarrassed, the butler is the victim of the imperfect culture of his superiors; gaining first a situation with a city financier's family ("too dull" for him), refusing any help from the narrator (of spare means himself—"I lived in two rooms in Jermyn Street"—and gradually proving to be a rather patronizing and condescending dilettante) or from anybody else (relatives included), turning down other odd jobs as a peripatetic footman or waiter at society dinners, this second listener to "another drummer" is last seen in a mean, grimy room in a short sordid street in Marylebone; then, says the narrator, "I never came across him again," and "no trace of him had come to light"; presumed dead, by suicide, the butler may have preferred to be "changing plates of the immortal gods." Like that of Bartleby's, Brooksmith's haunting spirit still follows the narrator at the end of the story: "…the dim ghost of poor Brooksmith is one of those that I see…"

A story that first appeared in Harper's Weekly and, simultaneously, in Black and White (a strange anticipation of Faulkner's universe?) in May 1891, part of a larger interest James had in (superior) butlers rejecting the communities that had created them (see other stories, as well as his last novel The Outcry of 1911).

A somewhat distant and unlikely variation on the "Bartleby/Thoreau pattern" is Faulkner's "That Evening Sun": the employee here is an African-American woman positioned by the author both against her employer's white community and her own community of blacks; the employing community is mostly made up of children, so we have to accept their limited understanding; and, third, the heroine's irrational ways are

more like Bartleby's tan Brooksmith's, but also coming closer to the invisibility of Mr. Green—which she all but cherishes.

Nancy's white "companions" are a Faulknerian family representing the dissolution of Southern aristocracy, drowning in their indifference to the crippling fears of one of their black employees; Mr. Jason Compson is cold and detached; Mrs. Compson is whining and neurotic in her bigotry; Quentin Compson is calm and rational, both as a 24-year old young man who remembers, and as a remembered 9-year old witnessing the central episode concerning Nancy's fear of Jesus; still, more than Nancy's fate, he is remarkably interested in who will do the family's laundry after her death; then, inquisitive and daring Caddy is nine, and obnoxious Jason is five. Like their whole society, the Compsons are corrupt and, moreover, the children do not understand most of the things happening in the story, like: why Nancy gets several teeth knocked out by Mr. Stovall, the Baptist deacon, and another "companion"; why Nancy tries to hang herself while in prison; why she carries a watermelon under her dress; or even the abject horror she suffers.

Then there is Jesus, a short black man with a razor scar down his face and a razor in his pocket; old Aunt Rachel, probably Jesus' mother; Dilsey, the Compsons' cook, whom Nancy replaces while she is taken sick; the jailer, who believes that "no nigger would try to commit suicide unless he was full of cocaine, because a nigger full of cocaine wasn't a nigger any longer;" the above-mentioned deacon and Mr. Lovelady, who collected the Negro insurance; a white-and-black but mostly black world that Nancy seems sick and tired of.

Nancy, the one listening to a different drummer, is the washerwoman whom Jesus, her husband, suspects of being pregnant with a white man's child, so he leaves her, only Nancy is worried stiff about going home at night, being paralyzed with fear that he will kill her; to a certain extent, Mr. Compson—and his children—try to help her, only her superstition tells her she should rather die. Fifteen years ago—in story time—the Compson children liked to watch Nancy carry laundry on her head because she could balance her bundle while crawling through fences or walking down in ditches and then out of them; so, not unlike Bartleby or Brooksmith, she is not lacking in accomplishments.

Nancy's nay-saying to existence itself comes from her not blaming Jesus as she knows he is justified in using a razor on her for cheating on him; she is no longer in control of her fate: "I aint nothing but a nigger… I aint none of my fault…" is repeated again and again; her sense of doom is unchallengeable: "I wont be nothing soon. I going back where I come from soon." No wonder, while telling a story to these children, she projects herself into a queen who comes up out of a ditch to get to her cabin and bar the door; a consolation also comes from her coffin already being paid for. And the sound she makes—"that was not singing and not unsinging"—was "Jeeeeeeeeeeesus," referring both to her killer and her savior; so, left alone by the Compsons whom she refuses to join, she does not hide herself, she does not bat the door, as she would probably prefer to have Jesus end her debilitating fear; once isolated, her life—like Brooksmith's, but also Bartleby's—is without value; black, with her eerie eyes in the dark, in front of the fire, with the open door and the weird sound in her strained voice, she certainly was a ghost.

"Her" story, first published in The American Mercury in 1931, has its characters taken from The Sound and the Fury, only they are at an earlier age; at the same time, in that novel Benjy (highly unreliable, one remembers) refers to Nancy's bones lying in a ditch, while the same (?) Nancy is resurrected as a nun in Requiem for a Nun. When asked about these "inconsistencies," Faulkner answered in an unsurprisingly characteristic

way, something like: all these are my characters—and mine only—so I can move them around in my books anyway I like. The title of the story is borrowed from a popular black spiritual, "Saint Louis Blues," that begins "Lordy, how I hate to see that evening sun go down (one story version was "That Evening Sun Go Down"). so Nancy, like the singer of the spiritual, fears the setting sun when Jesus will likely come and slit her throat with his razor. Originally composed by W. C. Handy in 1914, the song was popularized after the 1930s by such performers as Louis Armstrong, Bessie Smith, Count Basie…

It is in the same 1930s that Bellow's "Looking for Mr. Green" is depression Chicago on a chilly November day; the community of well-wishing "companions" is represented by George Grebe, and David Demarest's description of him fits the pattern: "Grebe's stubborn idealism is nothing less than the basic human need to construct the world according to intelligent, moral principles"—all of which Tulliver Green (Mr. Green was black) is prepared to fully reject; George Grebe is a relief worker dedicated to start on a quest for an unemployed, crippled black man in order to deliver a welfare check.

This devotion of the man from the District Relief Station on Prairie Avenue—a small, tenacious, persistent 35-year-old lecturer in classical languages—is counterbalanced by his younger supervisor, Mr. Raynor, with a law degree who has a more lax approach to job work—or even by that of Mr. Ewing, his chief supervisor. The conflict is already there: between Grebe's human (and humane) need to order and make sense of life according to moral principles, and Green's universe, symbolic of life's amoral disorder, discontinuity, irrationality and mystery; therefore, the clash between determinism and free will, as in "Bartleby…"; what we have in fact, again and again, is the experience of contemporary man in search of his own identity.

For a good quest, Bellow provides a maze of half-collapsed houses, dark small yards, closed schools, black churches, mounds with a second layer of ruins and dirty alleys, where the white stranger bound to help the listener to a different drummer meets quite a number of slum inhabitants: a grocer, a postman, a janitor, a young Negress in an apartment, old man Winston Field in a wheelchair (who has a scheme for creating black millionaires), another grocer (an Italian who has a hellish vision of the city with its chaotic masses of suffering humanity), ten somnambulistic ignorant people in another apartment, watchmen, jitney drivers, policemen, short-order cooks…, all in this "terrific, blight-bitten portion" of Chicago, between Cottage Grove and Ashland—all but Mr. Green, who proves to be more elusive than Bartleby, Brooksmith, or Nancy.

After a flashback to massive Mrs. Staika and her six children at the Station—who provides a relevant counterpart to Green, as she always gets from the community what she wants by putting on a noisy show—we are back to Mr. Green, the object of Grebe's search, who, in anticipation of his success, thinks of him as either very old or consumptive, or blind, or in crutches…, i.e. unable to show up and come in person for the money; since "no one would admit knowing Green," and since Grebe is convinced "there must be a way to find a person," he starts reasoning: "I've been looking for this man all afternoon… It seems strange not to be able to find a person to give him something when you're looking for him for a good reason. I suppose if I had bad news for him, I'd find him quick enough."

Finally, however, "the name on the ticket under the broken scoop-shaped mailbox was Green!" Only instead of a man the relief worker is met by a "heavy woman, naked and drunk"—this is what he "had tracked down in his hunting game." And a short, even more puzzling dialogue: "Are you Mrs. Green?" "Maybe I is, and maybe I ain't. Who wants to know?" Like two of the narrators before, Grebe considers "his madness"—"'you silly bastard,' he said to himself… 'So you think you found him… So what? Maybe

you really did find him—what of it? But it was important that there was a real Mr. Green whom they /Thoreau's companions?/ could not keep him from reaching because he seemed to come as a missionary from hostile appearances…" Like Bartleby, Brooksmith, or Nancy, Green could fool life with non-existence—with being a ghost that can deny everything and anything.

"Looking for Mr. Green" was published in the Commentary for March 1951 and included than in the author's Mosby's Memoirs and Other Stories; since Bellow's motto is "Whatsoever thy hand findeth to do, do it with thy might…"/and continues: "for there is no work, nor device, nor knowledge, nor wisdom, in the grave, whither thou goest…"(King James Version, Ecclesiastes 9:10) Eusebio Rodriguez concludes his commentary by showing the story to be "a modern dramatization of Ecclesiastes"; and we can conclude by quoting again Dean Flower: "American writers are better at short stories than at any other literary form /including novels, which all these four writers masterfully represented/."

BIBLIOGRAPHY

Bellow, Saul, Mosby's Memoirs and Other Stories (New York: Viking Press, 1968);

Columbia Literary History of the United States, General Editor Emory Elliott (New York: Columbia UP, 1988);

Counterparts. Classic and Contemporary American Short Stories, Edited with an Introduction by Deal Flower (New York: Fawcett Publications, Inc., 1971);

Demarest, David, "The Theme of Discontinuity in Saul Bellow's Fiction: 'Looking for Mr. Green' and "A Father-to-be,' Studies in Short Fiction 6 (Winter 1969), pp.175-186;

Faulkner, William, Collected Stories of…, (New York: Random House, Inc., 1959);

Fiedler, Leslie, No! in Thunder. Essays on Myth and Literature (Boston: Beacon Press, 1960);

Friedman, Jonathan, The Cambridge Companion to Henry James (Cambridge, Cambridge UP, 1998);

Hocks, Richard A., Henry James: A Study of the Short Fiction (New York: Twayne Publishers, 1990);

James, Henry, The Complete Notebooks of…, ed. Leon Edel and Lyall H. Powers (Oxford: OUP, 1987);

James, Henry, The Lesson of the Master (London: Macmillan, 1892);

Letter to Nathaniel Hawthorne…, www.melville.org/letter26htm;

Meyerson, Joel et.al. (eds.), The Cambridge Companion to Henry David Thoreau (Cambridge: CUP, 1995);

Norton Anthology of American Literature, The, Ed. Nina Baym et. All., 4th ed. (New York: W. W. Norton & Co, 1995);

Stoehr, Taylor, Nay-saying in Concord: Emerson, Alcott and Thoreau (Hamden, Conn.: Archon Books, 1979);

Works by or about Henry David Thoreau at the Internet Archive.

REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE CHEZ ANDREÏ MAKINE

Mihaela Chapelan
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract:Andrei Makine weaves in his novels a poetics of space of great subtility and complexity, in which both the immuable configurations and the variables of the symbolic human imaginary intermingle in arresting ways. Despite using the French language as his writing tool, almost all his fictions are structured around ample evocations of the Russian space in which he is intimately rooted as an individual. Our endeavor will highlight the way in which the myriad divisions of space (public/private, open/closeted) are conceptualized in his novels, laying a particular emphasis on the elements that contour an genuine thematic isotopy.

Keywords: literature, poetics, space, symbolic spatial divisions, cronotopy

Depuis la publication en 1995 du roman *Le Testament français,* qui a réussi à remporter simultanément trois prix littéraires prestigieux (le Goncourt, le Médicis et le Goncourt des lycéens), Andreï Makine confirme avec chaque nouvelle parution sa place de choix dans le paysage littéraire français contemporain.

Considéré par certains comme un écrivain qui « dit » l'âme russe en français et par d'autres comme un écrivain qui chante trop de louanges à la France, l'œuvre d'Andreï Makine a suscité surtout des discussions autour de l'identité de l'écrivain. Les critiques eux-mêmes semblent plutôt à la recherche d'éléments biographiques disséminés dans l'œuvre et le confinent dans une littérature de l'exil, le considérant parfois une sorte de Proust russe à la recherche du Pays perdu. En ce qui nous concerne, nous considérons un peu réductrices ces discussions, car l'œuvre de Makine ne nous semble pas se limiter à la thématique de l'exil. Une analyse approfondie de sa poétique « d'écrivain de l'entre-deux »[1] serait plus profitable que ces démarches qui, en se proposant de déceler ce qui est spécifiquement russe de ce qui est spécifiquement français dans son œuvre, restent tributaires des nationalismes littéraires.

D'ailleurs, avec un sujet comme celui que nous abordons, on pourrait très facilement tomber dans le piège d'une telle analyse, car, à première vue, la plupart de ses romans est organisée autour d'amples évocations de l'espace russe, d'où il provient. Mais la poétique de l'espace développée par Makine est beaucoup plus complexe, imbriquant de manière inextricable les structures permanentes et les variables individuelles de l'imaginaire spatial humain, mettant en avant les clivages traditionnels entre divers types d'espace représentés (réel / imaginaire ; clos / ouvert ; public / privé ; national / globalisé) pour mieux les transcender ensuite et les ramener vers cet espace mouvant, indécidable, impossible à localiser de la littérature.

L'un des constats les plus généraux qu'on peut faire au sujet des espaces représentés dans l'œuvre de Makine se réfère à la scission géopolitique entre espace occidental et espace est-européen (respectivement soviétique). Sur ce premier clivage viendront se superposer d'autres. Ainsi, l'espace de l'Est est représenté comme un univers clos, qui

1 Pour plus de précisions sur ce concept, voir l'ouvrage de Daniel Sibony, *L'Entre-deux : l'origine en partage*, Paris, Seuil, 1991

enferme plus qu'il n'abrite les personnages, un espace qui appartient plutôt à la communauté qu'à l'individu, tandis que l'Occident est représenté comme un espace ouvert, lieu de prédilection de l'épanouissement de la liberté individuelle. Dans *Au temps du fleuve Amour, Le Testament français*, *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*, *Requiem pour l'Est, L'Archipel d'une autre vie*, on retrouve certainement ces représentations assez prévisibles, mais Andrei Makine sait brouiller les frontières pour les ramener ensemble et les faire dialoguer. La subjectivité des narrateurs ou de certains personnages des romans de Makine agit souvent comme un « opérateur de raccordement d'espaces »[2] *à priori* hétérogènes ou scindés. En fait toutes ces scissions sont secondaires, se subsumant à une autre, la seule qui semble être irréductible, à savoir celle entre espace réel / espace imaginaire. Ainsi, pour la plupart des personnages de Makine, l'espace soviétique représente la réalité de leur vie quotidienne, tandis que l'Occident n'est qu'un espace imaginé, désiré, une construction compensatoire, qui aide à supporter l'oppression. Mais là aussi les frontières sont floues, l'espace réel n'est pas monolithique, il présente des « failles » qui permettent soit l'évasion imaginaire dans un Occident rêvé (comme dans *Le Testament français* ou *La Terre et le ciel de Jacques Dormes)*, qui précède souvent un exil effectif, soit des aménagements presque hétérotopiques, qui échappent au contrôle idéologique instauré par le communisme. On peut inclure dans ce type de lieux l'ile sauvage sur laquelle se retirent les deux protagonistes de *L'Archipel d'une autre vie*, ou bien le village oublié de Vera, l'héroïne de *La Femme qui attendait.*

L'étude des représentations spatiales chez Andrei Makine est trop vaste pour être épuisée dans un article de cette dimension, c'est pourquoi, après quelques considérations d'ordre général, nous limiterons notre analyse à la représentation de l'espace privé dans le roman *La Femme qui attendait.* Une première tentation pour appréhender la spécificité de la représentation de cet espace était de passer en revue les différences entre les maisons russes et les maisons françaises figurées dans les romans de Makine. Cela aurait débouché sur un constat de pittoresque du côté russe et peut-être, par conformité à une tradition culturelle qui sacralise la maison natale, sur un constat d'investissement affectif beaucoup plus marqué. Nous avons encore une fois choisi de restreindre l'aire de nos recherches et d'adopter une approche qui puisse rendre compte d'une poétique de la maison au niveau des significations, sans se cantonner dans des particularismes géographiques trop accentués. Deux angles d'attaque nous ont semblé adéquats pour cerner notre matière: traiter de la maison non seulement comme d'un topos romanesque récurrent, mais plutôt comme d'un « chronotope », et relier cette problématique à celle de la construction identitaire. Ainsi, nous tenterons de recomposer l'identité éclatée de Véra à travers sa manière d'habiter. Comme on nous l'apprend dès le début du roman, Véra a choisi avec une décision digne d'une Pénélope moderne, la fidélité totale envers l'homme qu'elle aimait et qui avait été porté disparu au front. Depuis trente ans, elle a apparemment suspendu sa vie, s'est enfermée dans la solitude de son village presque abandonné, perdu au fin fond des forêts de Sibérie et attend son improbable arrivée. L'emplacement de sa maison, isolée au début d'un sentier qui « quittait le village » et « à travers des fourrés et des collines, menait vers le rivage de la Mer Blanche»[3] a le rôle de suggérer la solitude profonde de Véra, mais en même temps, par la mention du sentier, la possibilité qu'elle aurait eu à tout moment de la supprimer et de s'en aller loin de « cette vie trop claire et si douloureusement simple »[4]. La maison et le sentier sont des symboles antithétiques,

2 Le syntagme appartient à Alice Godfroy, qui l'utilise pour définir les caractéristiques du concept « espace littéraire » lancé par Maurice Blanchot
3 Andreï Makine, *La Femme qui attendait*, Paris, Seuil, 2004, p. 11
4 Ibid.

l'immobilité, la clôture de la maison s'opposant à l'ouverture et au dynamisme du sentier, qui figure non seulement la possibilité d'un déplacement spatial mais aussi celle d'un cheminement identitaire.

Avant même que le narrateur pénètre dans la maison de Véra, il annonce par cette double qualification « [vie] claire et simple » l'inévitable inscription dans une poétique de la « chaumière », même si les adverbes de manière « trop [claire] » et « douloureusement [simple]» semblent vouloir la désavouer. Mais cette ambiguïté, cette hésitation du narrateur entre la dénonciation et l'adhésion à la poétique de la chaumière et de toutes ses valeurs (simplicité, sincérité, solidarité humaine) accompagnera presque tout le long du roman le narrateur, marquant par cette tension son propre cheminement identitaire : du citadin ironique, voire même méprisant, l'habitué des milieux artistiques cyniques et subversifs de Leningrad, vers celui qui ne se sent plus un observateur détaché, un étranger, mais quelqu'un d'impliqué, qui comprend la dureté mais aussi la beauté de cette vie qui obéit plus aux lois de la « nature » qu'à ceux de la culture. Le dénuement presque absolu qu'il découvre dans les maisons et dans la vie des habitantes du village de Mirnoïe fait ressortir toute la fausseté des relations établies dans les milieux léningradois fréquentés et rend superflue même leur révolte anticommuniste qui, en fin de compte, se limitait à singer des mœurs supposées occidentales. La décision inébranlable de Véra « d'attendre toute sa vie » l'homme dont elle est tombée amoureuse à 16 ans, crée chez le narrateur d'abord le désir de la comprendre, ensuite ce désir se transforme en attraction amoureuse et surtout en tentation de l'arracher à son figement dans un rôle identitaire qui lui semble contredire sa nature véritable, qui serait celle d'une « femme si intensément destinée au bonheur, ne serait-ce qu'à un bonheur purement physique»[5].

En accord avec cette supposition du narrateur quand à la véritable nature de Véra, le premier cadre intérieur décrit est un cadre qui abrite une scène de grande intimité physique : l'isba des bains, où le narrateur surprend Véra en train de se laver. Le mot « isba », utilisé pour la première fois à cet endroit de l'histoire (avant, l'auteur avait utilisé le mot plus neutre de « maison ») est fortement connoté, véhiculant une image pittoresque de l'habitation et incorporant des caractéristiques qui renvoient à un modèle culturel précis, considéré presque comme archétypal. Comme lorsqu'on parle de la yourte mongole, ou de la roulotte tsigane, le mot 'isba' nous renvoie à une image stéréotype: une petite cabane traditionnelle, construite en rondins de bois de couleur foncée. Cette première image stéréotype concernant l'objet « maison » attire dans l'imagination du lecteur d'autres images stéréotypes : le froid, la neige, l'immensité des forêts sibériennes…Le syntagme « l'isba des bains » renforce ce particularisme domiciliaire. Comme s'abriter, manger ou dormir, se laver est un besoin fondamental de l'homme, qui peut conduire à une certaine division de l'habitat. Et si ces divisions diffèrent d'une région à l'autre, d'une époque ou d'une couche sociale à l'autre, c'est une preuve qu'il faut interpréter ces « besoins fondamentaux » de manière culturelle. Comme le soulignait Amos Rapoport, ce ne sont pas les besoins fondamentaux de l'homme qui déterminent l'habitation, mais le type de réponse donnée à ces besoins, c'est-à-dire comment l'on mange ou l'on se lave, quand, où, etc.

Andreï Makine aurait pu s'attarder sur la description de ce type de réponse donnée par la civilisation rustique russe, mais il n'est pas vraiment intéressé par les aspects ethniques. Ce qui attire l'attention dans cette scène est surtout le caractère de grande intimité physique, et les suggestions érotiques, elles aussi d'ailleurs constituant un topos

5 Idem., p. 9

romanesque qui vient s'associer presque automatiquement à un autre, celui de l'errance dans la nuit et de l'attirance instinctive exercée par la lumière d'une fenêtre :

> « Mais très vite, avec une détermination de somnambule, je me retrouvai près de l'isba des bains. La minuscule fenêtre, large comme deux paumes, était colorée d'un halo citronné, certainement une bougie. La senteur de l'écorce de bouleau brûlée planait dans l'air, se mêlant à la fraîcheur amère des joncs et de l'argile humide de la berge. Une nuit tiède, un répit avant le déferlement de l'hiver. Le sentiment que ma présence ici était absolument déplacée et nécessaire à quelque chose d'inconnaissable. Les pensées qui venaient était brutes, incongrues : m'approcher de la petite fenêtre, espionner la femme qui était en train de savonner son corps ou tout simplement pousser la porte, aller vers cette femme, éteindre son corps glissant, insaisissable … »[6]

Le corps nu de la femme, l'eau, la chaleur, la nuit (autant d'éléments qui sont des symboles de la féminité) concourent à faire de l'isba des bains un vrai « centre de condensation de l'intimité » [7]où s'accumule la rêverie érotique. Mais le narrateur comprend que ce n'est pas la voie qui lui permettrait de connaître Véra. La deuxième description de l'isba des bains, située le lendemain de cet incident, confirme l'intuition du narrateur. Cette fois-ci, la description est plus détaillée, mais tout le charme de l'intimité et du confort s'est évanoui :

> « Le lendemain matin, poussé par une convoitise trouble, je repris le chemin de l'isba des bains […] L'intérieur de la maisonnette, bruni par de longues années de fumage, paraissait froid, triste. Sur l'étroit rebord du fenestron, la boule fondue d'une bougie. Dans l'angle, près du poêle, une grande cuve en fonte trônant au creux d'une pyramide de pierres couvertes de suie. Un peu d'eau au fond d'une puisette de cuivre. Une odeur acide de bois humide. Impossible d'imaginer la chaleur du feu, l'étouffement de la vapeur, un corps féminin brûlant qui se débattait dans cet agréable enfer… »[8]

Le corps nu s'avérant n'être qu'une illusion de rapprochement, le narrateur décide d'apprendre plus de choses sur Véra en allant la voir dans sa maison. L'identité de l'homme est domiciliaire, affirmait Kant, et nous partageons tous cette idée qu'on ne connaît pas vraiment quelqu'un tant que l'on n'est pas entré dans sa maison. Le linguiste américain Charles Fillemore a mis en place, en 2005, un projet de description lexicographique de la langue anglaise intitulé *FrameNet*, où il décrit les mots en fonction des 'cadres' (*frames*) qu'ils évoquent, chaque donnée étant annotée en termes de relations sémantiques et syntaxiques. Ainsi le mot 'home' est-il défini de la manière suivante : « One's home is considered to be a safe and confortable place witch others enters only by invitation »[9]. Définition qui rejoint les notations du *Dictionnaire Littré* (1863 - 1872) à propos du mot « privé » : « La vie privée doit être murée. Il n'est pas permis de chercher et de faire connaître ce qui se passe dans la maison d'un particulier ». D'où la naissance de l'expression « le mur de la vie privée », inventée par Talleyrand dans les années 1820.

6*Idem.*,p. 74
7 Le syntagme est utilisé par Gaston Bachelard, dans son étude *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1998, p. 44
8 A. Makine, *Oeuvre citée*, p. 76
9 « La maison d'un particulier est considérée être un endroit sûr et confortable où les autres entrent uniquement sur invitation » [n. tr.]

Dans une vie communautaire comme celle d'un village traditionnel, cette règle n'est pas toujours respectée, pourtant le narrateur (peut-être aussi parce qu'il est citadin) n'ose pas l'enfreindre ouvertement, c'est pourquoi il cherche un prétexte pour entrer chez Véra :

> « Je vins la voir le soir même, sans être invité, en frappant tout simplement à sa porte, prétextant ne plus avoir de pain chez moi. […]
>
> Nous entrâmes dans la pièce principale et, pendant qu'elle sortait une miche ronde et en coupait un large quart pour moi, je m'installai rapidement à l'endroit qui était le but secret de ma venue. Le long de la vieille table en grosses planches fendillées, ce banc dont une extrémité, proche de la porte, était la place que Véra occupait d'habitude. Elle parlait, servait ses hôtes, allait au fourneau mais revenait toujours à ce poste près de la porte »[10]

Ce « poste » lui permettait de voir l'angle de la forêt qu'on contournait en venant à Mirnoïe et il est un symbole de son attente, à tout crissement Véra se tend instinctivement vers la porte. Et c'est de ce poste et de cette attente que le narrateur veut la déloger. D'ailleurs, l'intérieur de la maison de Véra ne lui apprend rien d'autre sur elle, car il n'y trouve, malgré ses visites répétées, que les signes de cette attente. L'intérieur de la chambre n'est pas aménagé, pense le narrateur, pour dévoiler la présence de Véra, mais celle de l'homme qu'elle attend :

> « Il y avait dans notre confrontation, très distante, la tension d'un acte charnel. Ou plutôt d'une agression charnelle car ma présence déformait l'intérieur de cette pièce préparée pour le retour d'un autre. La propreté du plancher, une demi-douzaine de reproductions sur les murs (je trouvais cela d'une prétention très provinciale et touchante), ces ouvrages qu'elle n'avait certainement jamais lus. De gros livres alignés sur un rayonnage, choisi 'pour une ambiance intellectuelle' : Théorie générale de la linguistique, un dictionnaire étymologique en quatre volumes, les Œuvres complètes de Humboldt. C'étaient manifestement des débris de quelque bibliothèque à l'abandon, qu'elle avait récupérés »[11]

L'image du nid, associée à celle du couple, vient spontanément à l'esprit du visiteur : « j'observai avec curiosité ce nid arrangé pour un autre : l'ordre, le confort, le décor livresque.»[12] Il est à remarquer dans cette image la manière nonchalante dont Makine mélange la primitivité de l'image du nid – image qui se vit normalement dans l'au-delà des images humaines – avec les éléments d'une imagination spécifiquement humaine, culturelle, du bien-être, comme par exemple le décor livresque.

Dans sa tentative de partager pour un temps les activités quotidiennes de Véra afin de mieux comprendre ce véritable « après-vie » où elle lui semble vivre, le narrateur l'accompagne dans un hameau abandonné, où ne restait plus qu'une seule habitante, une vieille femme presque aveugle, qui refusait de quitter sa maison. L'image du hameau encerclé par la forêt de plus en plus envahissante est saisissante : des arbres qui poussaient au milieu de la rue, des maisons aux toits affaissés, qui « laissaient voir l'ossature grêle»[13] et les planchers vermoulus. Le lien entre l'état des maisons et la mort de leurs habitants est évidente, l'utilisation du mot « ossature » révélant lui aussi l'analogie entre le corps

10 A. Makine, *Œuvre citée*, p. 90
11*Idem*., p. 93
12*Idem*., p. 94
13*Idem*., p. 121

humain et la maison qui, finalement, n'est rien d'autre qu'une « coquille » dont s'enveloppe l'être humain. On peut dire que de voir l'intérieur d'une maison autrement que par le passage d'un seuil peut être tout aussi choquant que de voir l'intérieur du corps humain. Pourtant, même si depuis longtemps il n'y avait plus personne dans ces maisons, aucune n'était devenue 'la maison de personne', chacune gardant une mémoire et une histoire. Cette image extrême d'un village mort où il n'y a plus qu'une improbable survivante, mais où les maisons en ruines gardent encore les traces des générations qu'elles ont abritées, est une preuve irréfutable que 'la maison de famille' est interprétable non seulement comme un topos romanesque récurrent, mais également (et surtout) comme un *chronotope*. Le *chronotope* ou le *temps-espace* est un concept introduit dans la théorie littéraire par le poéticien russe Mikhaïl Bakhtine, dans son essai intitulé « Formes et temps du chronotope dans le roman ». Il est emprunté au langage des mathématiques, où il a été introduit et adapté sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais Bakhtine n'est pas intéressé par son sens spécial, il l'utilise plutôt comme une métaphore. Dans sa vision, le chronotope est une catégorie de forme et de contenu basée sur l'indissolubilité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La théorie bakhtinienne du chronotope est une théorie du temps romanesque plus que de l'espace, la connexion temps–espace n'est pas exactement réciproque, impliquant une subordination de l'espace au temps. Ainsi, dans les analyses de Bakhtine, c'est le temps qui dynamise et dialectise l'espace. Mais dans les romans de Makine, c'est l'espace et sa description qui révèle et redynamise le temps. Ainsi, faudrait-il peut-être parler de la maison plutôt comme d'une topochronie, récupérant de cette façon la formule initiale de Einstein, qui était celle *d'espace-temps* et non pas de *temps-espace*.

L'image la plus surprenante de ce roman reste celle de l'unique maison du village qui accomplit encore sa fonction primaire d'abri d'un être humain. De l'extérieur, la maison de la vieille Katerina ne diffère pas des autres, les poutres de son toit « pointent dans le ciel comme les côtes cassées d'une vieille carcasse »[14] Mais l'intérieur est réaménagé d'une manière « qu'on n'aurait jamais pu imaginer : une autre maison, bien plus petite, avait été construite au milieu de la pièce, une minuscule isba confectionnée avec les planches d'une remise ou d'une clôture. Un vrai toit, une porte étroite et basse, récupérée sans doute dans une grange, une fenêtre. La ruine qui l'entourait appartenait déjà à l'extérieur, à ses intempéries, à ses nuits sauvages. »[15]

L'image de la maison-gigogne de Katérina est sans doute une image originale, une image très élaborée mais qui, en même temps, touche à une couche de primitivité imaginaire. Comme le soulignaient Mircea Eliade ou bien Lévy Strauss, dans toutes les 'sociétés à maisons', le poêle (ou le foyer), quelque soit son emplacement strictement spatial, reste « le centre de la maison, le centre donneur de vie et de chaleur », le « cœur de notre cœur »[16], qui commande et illumine toute notre existence. Or l'astuce suprême de la maison – gigogne de la vieille Katérina, astuce dictée par l'extrême nécessité à laquelle elle avait été réduite mais aussi peut-être par une strate imaginaire ancestrale, est d'avoir su préserver de la maison initiale cet élément essentiel qui est le poêle. Ainsi, elle avait « accolé ce nouvel habitacle aux briques du grand poêle qui occupait la moitié de la maison en ruine. La vieille nous faisait visiter sa maison de poupée, expliquant qu'en hiver, elle sortait dans la pièce principale envahie de neige, allumait le feu dans le poêle, puis se réfugiait dans sa petite isba... »[17]

14*Idem*., p. 122
15*Idem*., p. 123
16 Mircea Eliade, *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986, p. 16-17
17 Andreï Makine, Oeuvre citée, p. 123

Le dénuement extrême de son intérieur (« un tout petit lit », « une table », « un tabouret », « deux assiettes », « une tasse » et au mur, « entouré de quelques lettres jaunies, le rectangle noir d'une icône ») rapproche cette nouvelle construction du refuge, de la hutte, qui sont, selon Bachelard, « la racine pivotante de la fonction d'habiter »[18]. Pourtant, Andreï Makine ne développe pas cette image dans le sens de la poétique traditionnelle de la hutte, vue comme rêve d'évasion loin des soucis citadins, dans une heureuse simplicité naturelle. L'isba en miniature construite au centre de la maison initiale gagne des significations ontologiques et thématise le mouvement de repliement involutif caractéristique à l'être humain devant la solitude absolue et l'attente de la mort. C'est une sorte de minimum vital qui institue une dernière frontière séparant l'existence humaine des éléments naturels où elle va de nouveau fondre.

Lors de ce même voyage, le narrateur apprend d'autres aspects de la vie de Véra, qui l'obligent à reconsidérer ses premiers jugements, un peu hâtifs et présomptueux. L'image de la femme clouée toute sa vie à cette extrémité du banc où elle attendait le retour de l'homme aimé s'avère être inexacte. Contrairement à ce qu'il pensait, Véra avait quitté son village assez longtemps pour faire des études dans une université de Leningrad, où elle avait même préparé une thèse de doctorat en linguistique. Donc les livres qu'il avait remarqués chez elle n'étaient pas de simples objets de décoration, mais faisaient partie des lectures habituelles de Véra. De même, l'ordre et la propreté qui régnaient dans sa maison ne constituaient pas une offrande quotidienne pour l'homme qu'elle attendait, mais tout simplement un signe de discipline intellectuelle. A l'intérieur de cette première identité de Pénélope, qui pour ne pas être l'unique identité n'en reste pas moins vraie, le narrateur découvre la figure tragique d'une Andromaque, car Véra s'est pris comme mission d'accompagner jusqu'à leur mort ces vieilles femmes restées seules dans les villages dépeuplés par la guerre et désertés par les jeunes.

Bien que le narrateur n'établisse aucune analogie entre la maison-gigogne de Katérina et les multiples visages de Véra, nous pensons avoir suffisamment d'éléments qui nous permettent de franchir le pas et de mettre en relation cette image de la maison-gigogne avec une isotopie qu'on rencontre de manière constante dans l'œuvre de Makine (que ce soit dans le *Testament français*, ou bien dans *Musique d'une vie* ou *La Terre et le ciel de Jacques Dorme*), isotopie que l'on pourrait justement appeler celle de l'identité-gigogne.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1998

Bakhtine, Mikhaïl, « Formes et temps du chronotope » dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

Eliade, Mircea, *Briser le toit de la maison*, Paris, Gallimard, 1986

Garnier, Xavier et Zoberman, Pierre, *Qu'est-ce qu'un espace littéraire* ?, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006

Perrot, Michelle, « Manières d'habiter », dans Ariès, Ph. et Duby, G., *Histoire de la vie privée*, Paris, Seuil, 1985

Rapoport, Amos, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris, Dunod, 1972

18 G. Bachelard, *Oeuvre citée*, p. 46

RESISTANCE BY CULTURE OR TOLERATED CULTURE?

Nicoleta Sălcudeanu
Scientific Researcher, PhD, "Gh. Şincai" Institute of Research for Social Sciences and the Humanities, Tîrgu Mureş

Abstract: Central and Eastern European literatures when entered into the area of influence of the Communist regime of the Soviet Union, by the imposed ideology, improper for the freedom of creation, faced with the need to circumvent, in one form or another, the restrictive area of what was called socialist realism or, later, the area of what was called the official literature, ideologically controlled. This was achieved mainly through recovering and recapturing the aesthetic dimension of creation. The means used were escapism, escape from reality, fantastic invention, oneiric digression, formal fireworks, the absurd, the bookishness etc. The phenomenon is not unique and is not the exclusive privilege of Romanian literature. It's about writers living in totalitarian regimes who believe in redemption through their opera.

Keywords: Romanian literature, Communism, Soviet Union, socialist realism, aestheticism.

If we look from a broader perspective, the central and eastern European literature, entering the zone of influence of the communist regime established by the Soviet Union, through the ideology imposed on the freedom of creation, they faced the necessity of circumventing, in one form or another, the restrictive boundaries drawing the contours of what was called socialist realism, and later, what meant official literature, ideologically controlled. In his contribution to a debate initiated by the Union of Writers in Romania in 2004, Professor Mircea Martin, knowing from the inside the entire odyssey of the aesthetic among the meanders of the ideology lived by the Romanian literature in communism, makes a pertinent reconstruction of it in its period of recovery and recapture of the aesthetic dimension. The esoteric, escapist predisposition, "escape in idealism, the oneiric divagation, the formal fireworks, the absurd, thebookishness , etc. - all these seriously interpreted, ironically or self-ironically,were merely instinctive or conscious, programmatic ways of building a new space and delimiting through specific marks as a space of poetry, fiction, imagination; not to simply separate it from the surrounding world (though there is also such intentionality as a reaction to previous confusions), but to keep it from the influences of politics and the intrusions of the Power. "[1] The phenomenon is not unique and it is not the exclusive feature of Romanian literature. It is about the confidence of writers living in totalitarian regimes in the redemption through the opera, in the "hypothesis that the work will" avenge "through the impact on the public and through the durability and mediocrity of an enshrined social existence, that the work will depict about the author and about the epoch its repressive and expiring testimony – the more abstract, the easier it is to be absolutized. " Extrapolating, Mircea Martin considers that "totalitarian regimes" favors "the emergence of such a belief, and it is supposed that also in other Eastern European countries many writers thought the same" and concludes that "there have never been so many hyperbolic ambitions invested in their works"[2]. It is what has been called "resistance through culture," a phrase otherwise contested by much of

1 Mircea Martin, *Generaţie şi creaţie*, Ediţia a II-a nerevăzută, dar adăugită, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Gheorghe Jurma, Edit. Timpul, Reşiţa, 2000, p. 9.
2 Idem.

post-communist criticism. It is certain that such aesthetic evasion could not have been done without existing instruments, they could not be invoked *ex nihilo*. Expression techniques were assimilations of preexisting cultural paradigms and techniques already established, and they could not infiltrate, even in Communist Romanian culture, than through Western loans. Naturally, the idea of innovation in tradition is also revalidating in this case. Aesthetic resources are sought in Western techniques and poetics, but they are also recovered from the interwar modernist tradition, a form of synchronicity with the West, but a mediated one, a historicized one. Inter-war modernism was already an organically assimilated paradigm, not coming directly from synchronicity. One can therefore speak of two sources of Western irradiation: a direct one, somewhat synchronous, and another that was fed from a synchronized oxymoron in a traditionalized diachrony. The paradox of the westernization of the Romanian literature in full communism, as it emerged from the "socialist realism" during the "ideological thaw" (which means a unleashing of the aesthetic energies) was possible, according to Mircea Martin, by the fact that "the most gifted and motivated of them (the writers, etc.) understood that they can use the openness brought to each one's field(again, compared to the anti-cultural narrowness of Leninist theses)to realistically reapply that field (aesthetically, n. n.), with its specific objectives and means to (re) become professionals, specialists and not activists. " Thus, "this movement of recuperation of the specialty, the recycling - also achieved through modernization, through a selection (that is, limited) synchronization with the dominant tendencies in the West - is visible in the late 1960s in all areas of science, culture, arts, but especially in literature and literary criticism"[3]. This does not mean that "Communist ideology has ceased to be dominant and that ideological control over national culture and literature has disappeared. But the thematic areas have expanded, most of the "index" authors have been able to re-publish, and - most importantly - the artistic stake has passed before the ideological stake (or condition). " And in Romania, as "nowhere in the CommunistEastern Europethere has been no such generalized propensity towards aesthetics. This massive escape was nothing more than a evasion from politics, demands, offers, and pressures." But this "run" is differentiated. While the prose, by its pronounced denotative specificity, remains vulnerable to political interference, poetry "becomes the freest kind of the entire artistic landscape of the age; and this exceptional, extraordinary freedom is based precisely on its idealism." Professor Martin's conclusion summarizes the idea that "the epoch after the" thaw "of the 1960s can be characterized despite the aggression in 1971 ("The Theses in July ") and the 1980s - two distinct (and even opposite) forms of official ideological dogmatism - as an era in which a kind of "art religion" was practiced."

Thus, the experience of Romanian literature is, with slight differences, part of the larger picture of the history of the Communist bloc. The interval 1944-1989 appears to us as a period coagulated by fractures that separate distinct, vigorously individualized syllables of contemporary literature. Thus, we record two important levels: official and underground literature - as it will be called, later by critics and theorists of the 1980s. The latter is distributed in: prison literature, a literature of inner exile (Oneiric movement, the "Targovishte School", the group of the 80s, as well as individualities such as Lucian Blaga, I.D.Sirbu) and the literature of exile itself. So we have a stratified vision on the post-war literary phenomenon. Regarding the "jdanovist" stage, as Caius Dobrescu notes, "it continues to protect the decadent privileges of literature, its right to force and violate the limits of common sense, morality, decency, or logic. The idea of democracy born here presupposes not the abolition, but the democratization of the political, erotic, ethical privileges of literature, the universalisation of the poetic license. "The programmatic attitude of the Russian futurists and the French surrealists (revolutionary poetic currents after World War I) only targets such an end when joining the political forces of the Communists, hoping to use this ideology for their own use[4]. However, the aggressive Marxist discourse "had, at the beginning of the century, instilled a sense of guilt into literary environments. The primitive but effective idea of the class character of the products of sensibility and intellect forced the artists who took it seriously to compete with their own shadow: how could they discard themselves, of

3 Idem.
4Caius Dobrescu, *Modernitatea ultimă*, eseuri, Edit. Univers, col. Prima verba, Bucureşti, 1998, p. 34.

themselves?"[5]To these currents are then added to the Anarchists and the Marxists. The stalinization of Romanian literature on this historical background will forbid any creative freedoms, be it "political, erotic, ethical".

The 1960s, and due to the impact of the 1956 Hungarian Revolution - which originally triggered a "revival of left-wing fundamentalism," caused, in return, a considerable wave of protests, have brought, in the Romanian literature, remarkably significant aesthetic attitudes, signaling the beginning of what was called the ideological "thaw". This period, according to the same Caius Dobrescu, decanted some auctoral typologies: once the "fanatics" of the type Maiakovski or Esenin, which according to the author are missing in our literature(here our reservations deviate on names like Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu, Dan Deşliu and the list could continue), "the mercenaries" - the unscrupulous collaborators (Mihai Beniuc, C.V.Tudor, Adrian Paunescu),a typology of "contamination", more precisely what "transformed literature into an environment of experimentation of the moral graft that communism understood to apply to all its subjects", a credible literature as expression, the so-called prose of the "obsessive decade," whose protagonists were Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Nicolae Breban, Augustin Buzura, D.R.Popescu and others. The poetry enjoyed a privileged situation, as I already noticed. In the context of the weakening of the ideological chords and the desire to escape the political headquarters, it was connected to interwar modernism, functioning within the limits of what critic Nicolae Manolescu called, not without precaution, neo-modernism: "once the pressure of official ideology diminishes, literature returns to the previous modernist canon. Literary historians then tend to call the canon of the 7th and 8th neo-modernist decades"[6]. The period is suggestively reconstituted by Mircea Martin in the volume *Generation and Creation*, an indirect testimony of the epoch: "The need for rallying and intellectual solidarity was strongly felt on both sides, first of all by young people, but also by the elderly, i.e. more knowledgeable, reconciled with an enthusiastic *recognition* they no longer hoped for. We had the feeling that we were forming a block together against official ideological aggression and conformist impunity"[7].

Thus, as opposed to official literature, the thaw period is characterized by a constellation of tendencies. First, the option of publishing at any cost, accompanied by a minimum of related compromises ("resistance through culture"), on the other hand the resistance by refusing or postponing publication and the adoption of means of expression imported predominantly from French and American space("Inner Exile" - Targovishte School, Oniric Group, the Eighties Current)either through direct protest (Paul Goma's singular case). As literature goes from one world to another, we only see through the caudal forks of concepts such as culture resistance or the cultural crisis that accompanies it. As a defense reflex against the "resistance to culture" of the regime, literature in communism had to seek its own means of preserving its existence. Some more aggressive, some more retractable, from "dissent" to "resistance," passing through the penumbra of the drawers. Each of these methods of circumventing dogmatic reality has been challenged within the cultural community, one by one. That's why it needs courage and East-ethical responsibility to treat such a sensitive subject. Sanda Cordoş takes the idea of cultural resistance from Ioana Em. Petrescu adding new shades to the concept[8]. While at Ioana Em. Petrescu the word that refers to the self-saving literature is placed between quotes, ("the few books, hardly appeared, always postponed, often mutilated, but never perverted in their truth, pressed and proclaimed at a time when the verb "professionalized" was synonymous with a political accusation. What else but an admirable "literature of resistance" means not only the political novel of the last 15 years, but also the books of Constantin Noica and his school, the fundamental cultural act of recovery - even later - of Greek philosophy, the "Orientalia" series, Anton Dumitriu's essays, the dramatic history of the serfdom of acad. David Prodan, or, at the other age of the ages, the explosion of the Eighties Current?The major, authentic Romanian

5*Ibidem*, p. 35.
6 Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, Edit. Aula, Braşov, 2001, p. 9.
7 Mircea Martin, *op. cit*. p.16.
8 Sanda Cordoş, *În lumea nouă*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 2003, p. 16.

culture survived, however, I mean, as it could not survive in the decades 5-6. And an extremely important fact, her audience has survived "- *Literatura "rezistenţei"*, in "Tribuna", new series, year II, nr. 2/11 January 1990), Sanda Cordoş frees the expression "resistance through culture" from quotes and plays it in a more offensive position, even conscious that the expression "balances in the last years' speech between the extremes, between a disqualifying (to dishonor) and a second positive and legitimate one (sometimes innocuous). As far as we are concerned, having also the "military" illustration of the term, through the resistance to the peril of their own lives (Goma, Virgil Tănase, Dumitru Ţepeneag etc.) we would have preferred a dose of meditation in attributing such martial content to an action rather self-defensing than aggressive, adhering to the formula of Mircea Iorgulescu defining "the works that escaped the official ideology", that of the tolerated culture[9], a formula also borrowed by Eugen Negrici[10].

The propensity of the Romanian literature to Western culture in communism can be said to be a long odd between the concept of "soul engineering" (syntax launched by Jdanov) and "textual engineering" promoted by the generation of the eighties. These two are just the starting point and terminus of a journey that proves to be particularly difficult. The stratification of literature in communism consisted of several tectonic levels: the official level (the court literature), the underground level (the escapist) and, finally, the levitative, extraterritorial level (exile literature). We will linger over the last two, which are truly recipients and, at the same time, reservoirs of Europeanity, but also open to the West in general. Most researchers have interpreted the exit from the socialist realist dogma and the retreat to occult aesthetic values as a return in time. To the greatest extent, especially in the early years of "thaw", this is beyond doubt. Over time, however, things have shone. Nicolae Manolescu's retrospective view on the Romanian literary canon confirms this position: "the socialist realism is an officially ordered literature, against the natural course of things, which is forced to return to an inexistent tradition and adds completely artificial innovations. There is nothing literary "specific" in the socialist-realist canon. The best proof is that once the pressure of official ideology diminishes, literature returns to the previous modernist canon. Literary historians, then, tended to call the canon of the 7th and 8th decade a neo-modernist one. Be so. But the archery character of the rupture after 1949 is well seen in the return, due to the resumption of the canon of E. Lovinescu"[11]. As a living organism, kept in captivity, the literature just released, conditioned, of course, was forced to relive walking on own feet. In order to unleash its instincts, it turned to the reflexes already contained, already assimilated in the past, to the memory and cultural skills before incarceration. On the other hand, the hiatus, the interruption of aesthetic exercise, the total isolation caused the disconnection from the power supply with the latest Western ideas and techniques. The only source of charge with aesthetic energies remained the tradition (and at that time it came from E. Lovinescu's type of synchronization effort).No wonder that "the new literature had a pattern. It was the categorical rejection of everything it had in common with the socialist realist style. In poetry, prose, theater, silly and primitive ways of socialist realism have been removed from one day to the next. Reconnection to tradition was done exactly at the point of rupture. Consciously or not, the writers of the 1960s rediscovered, together with the works, most of them, first of all, the modern writers, a way of conceiving and writing their own works. The critique itself has rediscovered the model of Lovinescu, Călinescu, Streinu, Cioculescu and others; even modernist aesthetics proved to be a convenient option for the new literary judges, forced, if they wanted to be tolerated, to pretend to close their eyes to the social realities just to foster authentic literary achievements"[12].

Another fact is that, on an individual level, Western literature has become accessible to imports, the "thaw" has permeated the aesthetic frontiers. At the forefront of synchronization were

9 Mircea Iorgulescu, *România – ultima banchiză*, în *Contrapunct*, nr. 15/13 aprilie 1990, p. 13
10 Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2002, p 15.

11 Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 9.
12 Ibidem, p. 11.

critics familiar with foreign methodological guidelines. It has become possible through the translation policy of Romanian publishers or books brought across the border in conspiracy conditions, and last but not least through access to the foreign libraries of lecturers who, as a result, have acquired the right to teach courses in the West. However, the new literary ideologies were not dogmatic, but eclectically adapted to the tendency to reinvent tradition, to reconnect to the interwar modernist modalities. A plethora of valuable critics have preserved this tendency, much more accessible in the given circumstances, and formed the new canon after the realistic socialist bracket: Nicolae Manolescu, Matei Călinescu, Gelu Ionescu, Eugen Simion, Mircea Martin, Livius Ciocârlie, Mircea Iorgulescu, Cornel Regman, Valeriu Cristea, Lucian Raicu, Gabriel Dimisianu and others. Thus, the renewal and connection to the European values of Romanian literature would not have been possible without the active and sustained contribution of the Romanian literary critique, which was a subtle filter, a real intermediate mattress that would mitigate the shock of the impact between communist ideology and European literary innovation.

But in parallel with the recovery of works and, implicitly, inter-war modernist ideas or the connection to Western techniques, a crucial fact that accelerated the reorientation of Romanian literature to the Western values was the massive, recuperative reversal of translations from the universal literature. Thawing allowed a real revolution in translation policy. Those in Soviet literature have begun to cede an increasingly generous space to universal literature, and, particularly important, philosophical works, theory and literary history, theoretical works in one word. From this moment on, we think that we can no longer talk of a "return" to the interwar modernist model, but of a real return to the synchronous Western cultural models.

BIBLIOGRAPHY

Cordoş, Sanda, *În lumea nouă*, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 2003.

Dobrescu, Caius, *Modernitatea ultimă*, eseuri, Edit. Univers, col. Prima verba, Bucureşti, 1998.

Iorgulescu, Mircea, *România – ultima banchiză*, în *Contrapunct*, nr. 15/13 aprilie 1990.

Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, *Poezia*, Edit. Aula, Braşov, 2001.

Martin, Mircea, *Generaţie şi creaţie*, Ediţia a II-a nerevăzută, dar adăugită, Ediţie îngrijită şi postfaţă de Gheorghe Jurma, Edit. Timpul, Reşiţa, 2000.

Negrici,Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundaţiei Pro, Bucureşti, 2002.

SEVERAL MIGRATIONS OF SIMPLICITY AS A ROMANIAN CULTURAL PRINCIPLE - FROM THE "PHILOSOPHY OF LIVING" TO THE PHILOSOPHY OF CULTURAL IDENTITY (FROM L. BLAGA, C. NOICA AND ERNEST BERNEA TO AL. PALEOLOGU AND ANDREI PLESU)

Diana Câmpan
Assoc. Prof., PhD, Hab, „1 Decembrie 1918" University of Alba Iulia

*Abstract: In the entire Romanian cultural destiny, a constant, undeniable mark of identity was that of assuming the **principle of simplicity** as a clear equivalent of the idea of Value. From the concepts of the Renaissance to the great dilemmas of the XXth-XXIth centuries, the issue of simplicity as an ontological, religious, ethical and aesthetic rule of identity has strongly marked Romanian philosophical essays, especially in the culture between the Wars and after the Second World War (under the new epistemologia of Nae Ionescu and Mircea Vulcănescu), as well in the nowadays culture, when the former students of C. Noica are still active, together with a broad category of philologists and philosophers.*
This paper aims to pursue some of their assertions, in an attempt to analyse how the principle of living in simplicity receives broad connotations from philosophical and religious perspectives and becomes, with some nuances, one of the major characteristics of the identity of Romanian culture, a sign of preserving authenticity and a grid of those values that cannot be destroyed. Indeed, simplicity assumes, in all Romanian culture, the rejection of masks and surrogates, but also an important note of traditionalism and diversity, both conferring it a unique personality in the European and universal context.

Keywords: culture; identity; simplicity; philosophers; Romanians

Dincolo de numeroasele opinii libere și de exegezele culturale erudite privitoare la fondul matricial al mentalului colectiv românesc, actanții culturali produc, sistematic, în sincronie și în diacronie, coduri de plasare și de receptare epistemologică a însăși instituției culturii în sine, privită ca principal reper în definirea identității naționale. Multiplele opțiuni de încadrare axiologică a elementelor care caracterizează nucleul arhetipal al mentalității românești - din perspectivă etică, religioasă, filozofică, artistică și ontologică - migrează dinspre un registru conotat istoric (istoriografic), înspre decriptarea datelor noastre cutumiare prin prisma spiritualității nealterate peste veacuri și validând permanenta capacitate de a ne adapta ființial la expectațiile și la imperativele momentelor istorice, dar fără a permite măsluirea fondului autohton. Desigur, într-o încercare de a creiona mărcile identitare ale românului autentic și ale patrimoniului cultural pe care îl instituie acesta, ar trebui să analizăm, în primul rând, printr-o grilă neaoșă de lectură identitară, contextualizată universal, fluxul de concepte și atitudinile din care germinează, în fond, matricea spiritualității noastre: asumarea condiției sacre a omului și toate stările religiozității care radiază de aici, starea de dor și aleanul, cultul patriarhalului, nevoia imperativă de a rezona și de a empatiza cu Celălalt, spiritul ludic și șansa de a ne bucura de lucrurile mărunte care ne ațin calea, preferința pentru natural și rustic și altele asemenea. Poziționarea aceasta specifică a fost enunțată, simbolic, de filozoful Mircea Vulcănescu, într-un timp problematic al culturii române: „Românul nu e aplecat spre lucrul practic, spre ceea ce izbutește. Frumusețile drumului îl ațin și adesea stăruie el

asupra unor locuri de trecere, fără însemnătate pentru ţintă”[1]. Decriptarea fondului nostru ancestral ni se pare esenţială: „Plinătatea aceasta dinamică şi schimbătoare a existenţei româneşti nu ne întâmpină numai în lumea noastră de la ţară. Numai că, în oraşe, unde lucrurile s-au laicizat şi unde lumea a devenit „pozitivă”, lucrurile iau altă formă. Căci ce altceva este dorinţa de a afla, alergarea aceasta continuă după „noutăţi” a românului din oraşe, setea lui de zvon şi chipul în care se satisface de îndată ce fantezia lui îi arată că ceea ce i se par a fi faptele se-nclină către un înţeles care-l liniştește ori ia atitudine ameninţătoare la fel cu ielele de la cotitura drumului, pentru călătorul întârziat în noapte? Porneşti în cotidian şi, fără să vrei, te pomeneşti în legendă”[2].

Alături de aceste valori ale spiritualității românești plasate în proximitatea mitului și a cromaticii antropologice, propunem spre analiză o marcă identitară mai puțin vehiculată, dar pe care o constatăm a fi de referință în oricare geografie culturală, în orice timp istoric și pe oricare palier socio-cultural: ***cultul simplității***.

În întregul destin cultural românesc, o constantă de netăgăduit a fost aceea a asumării principiului simplității ca echivalent clar al ideii de valoare. Nu întâmplător voci culturale majore au punctat, la nivelul imaginarului creator și în planul teoriei mentalităților, faptul că simplitatea ca opțiune nu este doar un prag necesar și ușor asimilabil pe traseul destinal și al creației, ci este chiar principiul invocat ca obligatoriu, cu caracter de normă, sistemic, pe care se fundamentează codul axiologic. De la aserțiunile Renascentiștilor până la marile dileme ale secolelor XX-XXI, problematica asumării simplității ca normă ontologică, religioasă, etică și estetică, de tip matrice, a marcat puternic eseistica românească de natură filozofică, mai ales în interbelicul și postbelicul românesc (sub semnul noii epistemologii a lui Nae Ionescu), fiind activă și în imediata noastră vecinătate culturală, când sunt activi foștii elevi ai școlii noiciene, alături de o amplă categorie de literați și filozofi erudiți. Ne propunem, în cele ce urmează, să urmărim câteva dintre aserțiunile acestora, în încercarea de a analiza modul în care principiul trăirii în simplitate primește conotații largi din perspectivă filozofică și devine, cu nuanțele de rigoare, una dintre caracteristicile identitare majore ale culturii române, semn de păstrare a autenticității și a unei grile de valori neperimate. În fond, simplitatea presupune, în întregul culturii române, despovărarea de măști și de surogate, dar și o importantă notă de tradiționalism, rusticitate și diversitate, toate conferindu-i unicitate în context european și universal.

Punctăm, din capul locului, faptul că aserțiunile ultimei jumătăți a secolului XX converg, în marea lor majoritate, spre creionarea premonitorie a riscului renunțării la principiul simplității ca fond cultural: grăbită să (se) modernizeze, umanitatea risca se piardă pe cale plăcerea de a se bucura de elementar și de elemente - ale preajmei și ale sinelui; complicând preajma, își asuma, adică, fuga de centru și opțiunea pentru artificiu, supralicitare și exhibare senzorială inautentică. A spus-o, tranșant, Ernest Bernea: „În setea sa de progres și de civilizație materială omul s-a descentrat, adică a confundat esențialul cu secundarul, dând o atenție deosebită celor ce nu-l alcătuiau în fond. Omul cetății de azi este un om făcut, este o ființă artificială”[3]. Eseistica actuală, însă, vine să tragă linia și să facă suma efectelor greșelii enunțate mai sus: dezicându-se de codul inaugural al simplității, omul contemporan a plonjat, paradoxal, într-o ciudată boală a confuziei identitare, nu se mai regăsește, nu-și mai este sieși reconfortant, e obosit și împovărat de surogate și de inautenticul lumii și, desigur, dezvoltă un grabnic exercițiu

1 Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenţei*. Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Edit. Fundației Culturale Române, 1991, p. 138.
2 Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenţei*, ed. cit., p. 106.
3 Ernest Bernea, *Îndemn la simplitate*, București, Editura Vremea, 2006, *Îndemn la simplitate*, p. 9.

curativ - face gesturile inverse, de redobândire a simplității pierdute. Are, adică, nostalgia simplității și a autenticității. Volutele acestea atitudinale sunt provocatoare și se cer decriptate fără parcimonie.

Ce este, totuși, *simplitatea*, în opinia gânditorilor români?

Suntem tentați să ne orientăm, prioritar, într-o încercare de proiectare a unei hermeneutici conceptuale, spre substanța filozofiei blagiene, de departe unul dintre cele mai importante puncte de răscruce pentru înțelegerea, dintr-o interioritate înaltă, a miezului ființei românești sau, cum spune Lucian Blaga, a „sentimentului destinului", „încuibat subteran în sufletul românesc", care „e parcă și el structurat de orizontul spațial, înalt și indefinit ondulat. (...) Admițând că sufletul popular românesc posedă un spațiu-matrice deplin cristalizat, va trebui să presupunem că românul trăiește, inconștient, pe „plai", sau mai precis în spațiul mioritic, chiar și atunci când de fapt și pe planul sensibilității conștiente trăiește de sute de ani pe bărăgane. Șesurile românești sunt pline de nostalgia plaiului. Și de vreme ce omul de la șes nu poate avea în preajmă acest plai, sufletul își creează pe altă cale atmosfera acestuia: cântecul îi ține loc de plai. Solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic are un fel mulcom, inconștient, de foc îngropat, nu de efervescență sentimentală sau de fascinație conștientă"[4]. Din interiorul acestui cronotop analizând metafizica fluctuațiilor dintre palierele existentului, ne revine obsesiv în minte aserțiunea lui Constantin Noica privitoare la șansa filozofului Lucian Blaga de a se fi așezat obiectiv și empatic *întru* concepte, până acolo încât s-ar putea spune, simplu, că „Toată lume cunoaşte *Mioriţa*; numai Blaga a înţeles *mioriticul*. A citit pe Frobenius şi pe Spengler, s-a răfuit cu filozofia culturii, a rătăcit prin lumile fabuloase ale Apusului - şi a înţeles lucrul acesta simplu, care-i stătea la îndemână: spaţiul ondulat al unei vieţi spirituale caracteristice"[5]. Așadar, principiul simplității este congener deschiderilor definitive, instituind *ontos*-ul congruent spațiului mioritic, care - spune Blaga - definește însăși noțiunea de înțelepciune la poporul român, căci „Sentimentul destinului propriu sufletului popular românesc s-a întrepătruns, cu plasticizări și adânciri reciproce de perspectivă, cu orizontul mioritic. În acest aliaj cu sentimentul destinului, spațiul mioritic a pătruns ca o aromă toată înțelepciunea de viață a poporului"[6].

Conchidem desigur, că simplitatea „plaiului" interior, dezghiocată din semantica ei primară și asociată *dez-limitării voinței* în urmarea serpentinelor verticale ale destinului (alternanța deal-vale), devine pragul cel mai însemnat pentru validarea *geografiilor simplității*. Cronotopul simplității urmează, potrivit gândirii blagiene, curba de evoluție a spiritului arhaic, pentru care rămânerea în *logos*-ul începuturilor și șansa evadării din perisabil și caduc îi aparțin, prin excelență, omului ancorat în patriarhal. Avertismentele blagiene semnalau, în subsidiar, spaima de relativ și de superficial, supralicitarea fragmentarismului, cumulul de angoase și alunecarea din sacru a omului modern, toate în detrimentul rămânerii în codurile simplității specifice celor două matrici pure, recunoscute ca atare - satul și copilăria: „Fiecare sat se simte, în conștiința colectivă a fiilor săi, un fel de centru al lumii, cum optic fiecare om se plasează pe sine de asemeni în centrul lumii. Numai așa se explică orizonturile vaste ale creației populare în poezie, în artă, în credință, acea trăire care participă la totul, siguranța fără greș a creației, belșugul de subînțelesuri și de nuanțe, implicație de infinită rezonanță și însăși spontaneitatea neistovită. Omul satului, întrucât izbutește să se mențină pe linia de apogeu, genială a copilăriei, trăiește din întregul unei lumi – pentru acest întreg; el se găsește în raport de supremă intimitate cu totalul și într-un neîntrerupt schimb reciproc de taine și relevări cu acesta. Omul

4Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, HUMANITAS, 2011, *Spațiul mioritic*, p. 165-166.
5Constantin Noica, *Eseuri de Duminică*, HUMANITAS, 1992,p. 82.
6Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, HUMANITAS, 2011, *Spațiul mioritic*, p. 167.

orașului, mai ales al orașului care poartă amprentele timpurilor moderne, trăiește în dimensiuni și stări tocmai opuse: în fragment, în relativitate, în concretul mecanic, într-o trează tristețe și în lucidă superficialitate..."[7].

În simplitatea aceasta rustică, însă, Lucian Blaga semnala nuanța fundamentală, definitorie: simplitatea românului nu e niciodată banală și accidentală, ci e articulată pe o lege a bunului-simț ancestral, dublat de vocația potențării tainice a frumosului, gest de respect pentru Creație: „Căsuța, oricât de redusă la elementele necesare adăpostirii, va purta întotdeauna ca un semn de liberă noblețe stâlpii pridvorului; bisericuța, oricât de puțină la trup, se va mândri adesea cu un peristil. Urciorul din care se astâmpără setea va fi totdeauna împodobit cu un decor bătrânesc, iar peretele, oricât de pustiit de nenoroc, va purta oricum o icoană. Dacă nu s-a pus la o parte destulă agoniseală pentru clădirea unui arătos lăcaș de închinare, se va tăia, cu răbdurie migală, din lemn, o troiță, care prin formele și crestăturile ei ornamentice poate să țină loc de altar și turlă. Dragostea de pitoresc și de ornament are în viața țărănească, sau ciobănească, românească o întâietate atât de precumpănitoare asupra economicului, încât o vedem activă și manifestă chiar și acolo unde omul e absorbit ca o simplă tristă unealtă într-un sistem de exploatare impus silnic de duhul întârziat al vremii"[8].

Prin Lucian Blaga, dezbaterea canonului simplității primește o direcție clară: „A trăi la oraș, înseamnă a trăi fragmentar și în limitele impuse la fiecare pas de rânduielile civilizației. A trăi la sat, înseamnă a trăi în zarișteș cosmică și în conștiința unui destin emanat de veșnicie..."[9].

„Rânduielile civilizației", despre care vorbea Lucian Blaga, devin cele care nasc problematica ratării simplității ca permanență a ființării. În eseul *Îndemn la simplitate,* Ernest Bernea completează, de pe poziția celui care observă, îngrijorat, schisma între firesc (simplitate) și supralicitare (articifiu), definițiile care marchează, axiomatic, imperativele spirituale, opțiunea pentru simplitate fiind sinonimă așezării *înrost* și *în sacru*. Pentru Ernest Bernea, „Simplitatea este starea morală a omului care se mișcă esențial și sincer. Simplitatea în etică, întocmai ca și în estetică, înseamnă linie mare. Liniile mari dau sensul făpturii, liniile mari constituiesc. Simplitatea ca stare morală este o stare originară, legată de începutul ființei. (...) Fiind originară, simplitatea este o stare a firii, o stare a celor care păstrează legătura cu Dumnezeu"[10]. Mai mult, omul simplu este perceput epistemologic ca ființă care nu-și ratează *plinul*, care are, adică, o permanentă capacitate de *a se locui pe sine* fără excese și de a se livra celorlalți după un cod elegant al întâlnirii ca formă de cunoaștere, nu ca accident: „Nefiind legată de poverile podoabelor inutile, simplitatea dă omului un echilibru interior, o tărie și o mare stăpânire de sine. Omul simplu rămâne cu sine, curat și întreg, liber de elementele inutile, adăugate, exterioare. Omul simplu trăiește viața din plin și firesc; o trăiește astfel pentru că este în ea"[11]. De aici - ceea ce Ernest Bernea, la fel ca Blaga, Vulcănescu sau Noica, identifică a fi „plinătatea" făpturii: „Bucuria trăirii în simplitate poate fi înțeleasă din libertatea și rodnicia pe care o câștigă omul. Omul simplu este o făptură vie; este o făptură originară de mare plinătate și echilibru interior"[12]. Și, tot de aici, din păcate, este tras, și la Bernea, semnalul de alarmă privitor la primejdia măștii și a *umbraticului* ființei: „Din aceste

7Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, HUMANITAS, 2011, *Geneza metaforei și sensul culturii. Cultură minoră și cultură majoră*, p. 339.
8Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, ed. cit.,*Pitoresc și revelație*, p. 245.
9Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, ed. cit.,*Geneza metaforei și sensul culturii. Cultură minoră și cultură majoră*, p. 337.
10 Ernest BERNEA, *Îndemn la simplitate*, ed. cit., *Îndemn la simplitate*, p. 10.
11*Ibidem*, *Îndemn la simplitate*, p. 10.
12*Ibidem*, p. 11.

elemente şi înfăţişări ale simplităţii înţelegem cum acela care trăieşte cu adevărat în simplitate ajunge să trăiască și în lumină, în frumusețe. Ființa sa interioară, aparent mică, are dimensiuni foarte mari, neînțelese de acei care judecă după criteriile civilizației burgheze. Omul simplu ajunge să cunoască adâncurile și să cuprindă lumea, să se înrădăcineze în loc rodnic. Liber de orice povară morală sau materială, el merge pe căile firești ale omeniei; cugetul și fapta sa nu sunt legate de lucruri slabe, ci de tării ascunse"[13]. Tocmai o atare conștiință a simplității ca stare superioară a ființei permite decorticarea conceptelor complementare. Grilele valorice se arcuiesc ascensional, invariabil, pornind și întorcându-se, pe principiul curcubeului, spre același fond de adâncime: „Ideile mari și rodnice sunt simple. De aceea nu le găsești la oamenii de știință, ci cu mult mai sigur la oamenii umili și simpli. (...) Ideile simple, deși aparent obișnuite, au un fond foarte adânc și mai ales te poartă pe marile căi ale lumii. Ideile simple sunt idei originare; ele corespund unor înalte intuiții, unor autentice descoperiri"[14].

Numai că modernitatea interoghează, obsesiv, această normalitate cu care suntem, desigur, perfect de acord. Petre Țuțea avertiza, pertinent, asupra faptului că „Omul modern e măcinat de timp, ros de întrebări și îndoieli și înghițit de spațiul infinit. (...) Omul, fiind neliniștit de timpul defalcat istoric, în trecut, prezent și viitor, golește timpul de punctarea sacă a sărbătorii și spațiul de punctarea sacră a templului - oamenii lui Dumnezeu vor să iasă logic din timp, logicizând sau pseudoprevăzând, și să transforme în armonie juxtapunerea lor mecanică și a lucrurilor în spațiu. Omul situat în timp trăiește în devenire și este cuprins în formula parmenidică: *Tot ce devine nu este*"[15]. În acest punct al dezbaterii, se cuvine să revenim, rotund, la aserțiunile noiciene. Mentorul unei întregi generații exemplare de filozofi și artiști remarca, provocator, deschiderea hermeneutică propusă de filozofia blagiană, legând-o, premonitoriu parcă, de concretul unei istorii problematice: aceea a sfârșitului de secol XX. Potrivit lui Constantin Noica, intelectualul rasat nu este cel care ajunge, grabnic și cu emfază, la ținte, ci acela care se așterne drumului, tăcut și pe îndelete, care învață să se raporteze la sine și la preajmă fără orgolii și resentimente, fără cosmetizări și aplicând o judecată de gust specifică simplității: „Blaga poate să aibă sau să nu aibă dreptate; lecţia lui e plină de tâlc. Aşa rătăceşti înainte de-a te întoarce la ale tale. N-ai ce face: ele nu sunt cu adevărat comorile tale până nu le-ai părăsit de-a binelea. Câteodată te cuprinde spaima că n-ai să le regăseşti - şi nici nu le regăseşti. Dar întotdeauna când te înstăpâneşti cu adevărat în ele simţi că n-o puteai face decât printr-un ocol – care e cultura însăşi"[16]. Cultura înaltă, conchide Noica, nu este nicidecum apanajul rasaților sofisticați ci, la fel ca în portofoliul esteticii, este revendicată de însuși principiul simplității. Tot ce este simplu, cu alte cuvinte, este elegant și înalt, fie că vorbim despre idei, oameni, atitudini, toposuri ori sentimente. Paradoxal, simplitatea asumată a devenit, în contemporaneitate, un ciudat motiv de (auto)exil, căci omul modern preferă să adere fără rest la normele modernității, complicându-se pe sine și complicând lumea. Firesc, Noica semnalează incongruența fundamentală: „Există două feluri de-a fi simplu – iar cei care te-ndeamnă la simplitate nu vor să le deosebească: există o simplitate a tuturor şi una a fiecăruia. Când ţi se spune să gândeşti ca toată lumea, să scrii ca toată lumea, să vezi ca toată lumea, ţi se cere să-ţi condamni singur viaţa spirituală. Când însă ţi se cere să ajungi la expresia ei simplă, atunci eşti îndemnat să ţi-o desăvârşeşti. Căci

13*Ibidem*, p. 11.
14*Ibidem*, *Ideile simple*, p. 40.
15Petre Ţuţea, *Omul. Tratat de antropologie creştină. 1. Problemele sau cartea întrebărilor*, Iaşi, Edit. Timpul, 1992,p. 105.
16Constantin Noica, *Eseuri de Duminică*, HUMANITAS, 1992, p. 82.

fiecare împlinire creatoare şi spirituală atinge un termen simplu. Dar unul *propriu* vieţii spirituale care se împlineşte"[17].

Revenirea în matca benefică a simplității s-ar putea face - credea Noica - urmând harta modelelor pe care filozoful, într-o strategică identificare a matricilor valorice, le instituie tripartit, gândirea ființei fiind axiomatic legată de funcțiile simplității: „Cultura noastră a avut în trecut trei mari gânditori care să-și fi pus problema ființei: limba, un poet și un sculptor. Problema ființei are două fețe, una mai întunecată, ținând de greutatea lucrurilor de pe pământ și din cerul generalităților de a obține ființa; alta mai luminoasă, a ființei privită în universalitatea ei. Limba și Eminescu ne-au dat, în cele ce preced, fața dintâi. Tot limba și în chip surprinzător un sculptor, Brâncuși, ne vor arăta fața cea luminoasă"[18].

În același registru, Al. Paleologu avea să accentueze gravele clivaje dintre cele două registre ale înțelepciunii: unul modern, contemporaneizat, orientat către lustru și morgă, proiectând o inteligență de tip spectacol, celălalt - păstrat în matca simplității, asociat - invariabil, la români! - bunătății, răbdării și proximității sacrului: „Competiția nu are ce căuta în cultură; ar însemna să aduci cronica sportivă în viața inteligenței. Pe mine nu mă interesează decât cultura de substanță. Nu fac mare caz de omul care a citit foarte mult, ci de cel care a citit foarte bine și a înțeles. Mai cu seamă, cultura este o treabă de toate zilele, plăcută și obișnuită. De altfel, numai proștii au boala performanței. Omul deștept se mulțumește cu ce a reușit și gata."[19] Simplitatea ca virtute se naște din educație („Viaţa şi marile cărţi ale lumii m-au făcut să ştiu că adevărata bunătate, cu zâmbetul ei îngăduitor şi perspicace, cu răbdarea ei imensă, dar nu nesfârşită, e totdeauna genială şi puternică, orice ar crede cinicii şi aşa-zişii oameni *tari*, adică slăbănogii sufleteşti"[20]) și din respectul pentru tradiție, pentru patriarhal, morală și religiozitate, adică pentru atributele culturii matriciale, inaugurală și eternă. Într-o superbă reverență culturală, exemplară pentru acest moment al dezbaterii noastre, Al. Paleologu își amintea că „Ţăranii pe care i-am cunoscut în copilăria şi tinereţea mea la ţară, la moşie, erau ţărani săraci. Dar nu vedeai la ei nici o vulgaritate.(…) Ţăranii adevăraţi nu comit niciodată erori de gust; nu vezi la ei lucruri de prost-gust, fiindcă tot ceea ce fac este impus de condiţia materială de care dispun."[21]

Concluzionând acest periplu printre valori și sensuri, remarcăm lunga poveste a simplității ca stare de grație a românului autentic, mutațiile conceptului și șansa revigorării *stării de a fi simplu*, un posibil mit identitar al culturii române. Această constantă, exportată ca simbol și proiectată la justa ei valoare culturală, ar putea - de ce nu? - reașeza anumite grile ale conștiinței naționale (ușor perturbate, azi) în verticalitatea lor. Sau, cum sugera Mircea Vulcănescu, am putea încerca să căutăm în românitate un criteriu propus umanității ca ancoră reechilibratoare: „În loc să-l prefacem pe român după chipul și asemănarea unui ideal de împrumut, *vom preface firea românului în criteriu de judecată pentru alții*"[22].

BIBLIOGRAPHY

BLAGA, Lucian, *Trilogia culturii*, HUMANITAS, 2011.
BERNEA, Ernest, *Îndemn la simplitate*, București, Editura Vremea, 2006.

17*Ibidem*, p. 83.
18 C. Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, HUMANITAS, 1996, *Seninătatea ființei din perspectivă românească*, p. 151.
19 Al. Paleologu, *Breviar pentru păstrarea clipelor. Alexandru Paleologu în dialog cu Filip-Lucian Iorga,* HUMANITAS, 2005, p. 99.
20 Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante*, POLIROM, 1997, p. 172.
21*Ibidem*, p. 48
22 Mircea Vulcănescu, ***Dimensiunea românească a existenței***, ed. cit., p. 23.

NOICA, Constantin, *Eseuri de Duminică*, HUMANITAS, 1992.

NOICA, Constantin, *Jurnal de idei*. Text stabilit de Thomas Kleininger, Gabriel Liiceanu, Andrei Pleşu, Sorin Vieru, HUMANITAS, 1991.

NOICA, Constantin, *Modelul cultural european*, HUMANITAS, 1993.

Al. PALEOLOGU, *Breviar pentru păstrarea clipelor. Alexandru Paleologu în dialog cu Filip-Lucian Iorga*, HUMANITAS, 2005.

PALEOLOGU, Al., *Despre lucrurile cu adevărat importante*, POLIROM, 1997.

ŢUTEA, Petre, *Filosofia nuanţelor (Eseuri. Profiluri. Corespondenţă)*, Antologie, prefaţă şi aparat critic de Mircea Coloşenco. Texte stabilite de Sergiu Coloşenco. Postfaţă de Sorin Pavel, Iaşi, Edit. Timpul, 1995.

ŢUTEA, Petre, *Omul. Tratat de antropologie creştină. 1. Problemele sau cartea întrebărilor*, Iaşi, Edit. Timpul, 1992.

VULCĂNESCU, Mircea, *Dimensiunea românească a existenţei*. Ediţie îngrijită de Marin Diaconu, Bucureşti, Edit. Fundaţiei Culturale Române, 1991.

FROM THE (META)LITERATURE OF "COUNTRIES"

Ion Popescu-Brădiceni
Assoc. Prof., PhD, "Constantin Brâncuşi" University of Târgu-Jiu

Abstract:The „From the (meta)literature of „countries"" study is more comprehensive. This article here deals with „The desert country" by the well-known poet T.S. Eliot and it is imagined as an introduction to a much larger project.Thematically, the essay wants to be – and really is – a case study of the functioning mechanism of the "masterpiece" type writing, a term enunciated by Mihail Dragomirescu in the theory of Romanian literature.
Anyway, "The desert country" is truly a masterpiece in which the personality of interpretation and the infinity of the opera are backbone of the execution varieties.

Keywords: symbol, ceremony, fable, essence, adventure.

1. T.S.Eliot în avangardă

Umberto Eco este un „avatar" al lui Ulysse ca şi James Joyce de altfel, amândoi posesori ai unor noi tehnici şi idei literare şi veritabili reformişti. Relecturaţi, azi, în eon transmodern, ei continuă să surprindă, să incite transcritic. Imposibilul Joyce şi circumspectul Eco pot fi menţinuţi încă într-o bibliografie restrânsă de orice actual cercetător. Alăturându-mă lor, să pornim o călătorie prin «nişte ţări» utopice, dimpreună eseişti, cititori obişnuiţi, hermeneuţi, prin ţara necunoscută, ţara regelui Ion, ţara de dincolo de veac, de dincolo de negură ş.a.

În ţara simbolurilor, nu poţi intra decât ca iniţiat. Sinologii consideră China ţara simbolurilor. Aceştia se simt parte integrantă a naturii, comunică cu aştri, eternizează cu semne criptice mesajele zeilor, pătrund în lumea enigmatică a pictogramelor/hieroglifelor/ideogramelor. Pentru poeţii români transmoderni, dubla lor abordare – occidentală şi orientală – e deja tradiţională. René Guénon a găsit o soluţie de compromis în acest sens şi nu insist asupra credibilului său demers după cum nu insist nici asupra autohtonului nostru Mateiu I.Caragiale.

O „ţară" e asemenea unei insule sacre într-un ocean de profanitate, deopotrivă ezoterică şi exoterică. Tema-motivul-toposul «Ţară» calificată printr-un epitet (pierdută, îndepărtată, misterioasă etc.) e în opera poeţilor români recurentă; e aproape obsesie, e totodată miraj morganatic (vezi Astrolab pentru Steaua Morgana de Silviu Doinaş Popescu – n.m., I.P.B.), e desigur expresia unei viziuni transcendente (vezi „Getica" lui Pârvan dar şi „Dacia preistorică" a lui Densusianu – n.m., I.P.B.) dar şi a uneia imanente (regăsită în capodopera lui Mihail Sadoveanu „Locul unde nu s-a întâmplat nimic" „Ţara de dincolo de negută" – n.m., I.P.B.) ori resurecte din fastă mitosofie: locul unde se adună tot ce este de bun augur (adică traducerea discursivă a lui «srivatsa» din străvechea sanscrită, devenită simbol al triadei transreligioase brahmanism/ budism/ creştinism – n.m.)[1].

Din „Ţara Făgăduinţei" ne-au parvenit operele performante ale unor T.S.Eliot şi William Faulkner. Proza celui din urmă i-a influenţat pe Eugen Barbu, Marin Preda, Fănuş Neagu, Al. Ivasiuc, Nicolae Breban, Constantin Ţoiu, D.R. Popescu, Ştefan Bănulescu, Radu Aldulescu[2]. În consonanţă cu T.S. Eliot, poeţii români procedează la înnoirea limbii, simbolurilor, formulelor, lărgirea registrului tematic, adâncirea sensurilor,

căutarea valorilor durabile. Ion Pillat îl traduce pe T.S. Eliot, apoi Ştefan Augustin Doinaş, iar în Gorjul contemporan Lazăr Popescu îl comentează cu aplicaţie şi conştiinciozitate. Dragoş Protopopescu îl consideră pe T.S.Eliot un autentic poet simbolist, remarcând sinestezia prin care cuvintelor li se atribuie nu numai înţeles şi sunet, formă de transfer metaforic (care la autorul „Ţării pustii" merge „până la limită prin adaptarea ilicită de senzaţii de la unele simţuri şi atribuirea lor altor simţuri şi extinderea cuvântului în rezonanţele de timp şi spaţiu ce duc la o stare polifonică de suflet vecină cu halucinaţia")[3] ci şi un aer de avangardă.

Poezia pare să-şi tragă originea dintr-un „text lipsit de cod sau cu un cod pierdut, în măsură a ne ţine într-o stare de veghe, în efortul unei disperate descifrări" – se pronunţă – în periplu-i de căutare a limbii perfecte Umberto Eco[4]. Cum de recuperarea codului nici nu poate fi vorba – poeţii moderni / neo-, post-, trans- şi meta-moderni/ îşi revendică năzuinţa şi utopia unei limbi reinventate, pe calea „facerii" în paradigmă antebabeliană[4], invelată şi revelată; poetul care refuză invelaţia (urmărirea noţiunii de gândire criptică în literatura română – n.m., I.P.B.) pierde revelaţia.

Subscriu întrutotul universaliilor călinesciene[5], neuitând totuşi a le opune propriile-mi transversalii transmoderniste: poezia adevărată e infuză şi difuză, inducţie şi transducţie, solicitând (re)lectura cu spirit[6] dar şi translectura transgresării transfinite a transorizonturilor succesive. Acesta este dezideratul oricărei scrieri aflate mereu în (re)instituirea unei alte ŢĂRI, categoric în opoziţie cu aceea în care o vreme poetul e prizonier (mai ales al unei limbi ca româna cu un număr redus de rostitori – n.m., I.P.B.).

Ion Pillat a tradus „Ţara pustie" iar Hugo Friedrich se arătase interesat, căci în „Anexa I", traducătorul Dieter Fuhrmann include un fragment din The Waste Land[7].

Poemul este compartimentat în cinci transversalii: I. Înmormântarea mortului; II. O partidă de şah; III. Predica focului; IV. Moarte prin apă; V. Ce a grăit tunetul şi desigur descinde din ritul şi ritualul de înmormântare, adică din Cartea Egipteană a morţilor, din Cartea tibetană a morţilor, precum din orice mitologie funerară, inclusiv cea românească din „Mioriţa" ori „Mai am un singur dor" (o elegie eminesciană anticipând cele 12 elegii nichitastănesciene – n.m., I.P.B.) ori „Grădina de(-)mentă" a lui Ion Popescu-Brădiceni[8].

Thomas Stearns Eliot evocă în incipit o „ţară moartă", probabil cândva sacră, căzută ulterior în profana istorie. În versuri carnale, concrete, pipăibile cu ochii, „amestecând amintire şi dorinţă", „îmboldind rădăcini amorţite ale arhetipurilor întemeietoare să răsară din nou" „cu ploaia de primăvară". Deplânge faptul că în „ţara moartă" au rămas „surpături de piatră", „un maldăr de icoane (eikonuri în greaca veche) sparte". În genere, fie voit fie involuntar obscur, poema în cinci „cânturi" ne invită într-un „deşert", într-o cultură şi o civilizaţie de simboluri în ruină, pe-ale căror „resturi", po(i)etul trebuie să provoace reînvierea lor, redresarea lor într-o literatură superioară calitativ şi obligatoriu revoluţionară.

2. Viziunea şi Visul

Pentru Eliot însuşi, „originalitatea poetică este în mare măsură un fel original de a ansambla cele mai disparate şi neaşteptate materiale pentru a alcătui un întreg nou"[9]. În cazul înţelegerii poemului „Tărâm pustiu" ca poezie, acesta rămâne cea mai convingătoare demonstraţie de cum transformă geniul poetic materialul fragmentar. Eliot ne şi mă/ avertizează:

1. să înţelegem ce urmăreşte poezia sa fie: devenire întru fiinţă şi fiinţă întru devenire (deci poemul The Waste Land e o deveninţă transretorică şi arhitextuală)

2. să ne străduim să ne asumăm intelectual enteleheia poeziei, evident predominant ezoterică.

3. înţelegerea poemei „Ţara pustie" e sinonimă cu gustarea ei, urmată de judecata de gust şi automat de judecata de valoare, grefate însă pe barthesiana lectură de plăcere.

4. poemul e o «creaţie» care admite un unic criteriu: receptarea poeziei ca poezie, ca semiotică şi semantică în act, în poieinitate, şi în poesixtare (poesis+existare) prin (ne)cuvinte (Citez: „sunt chiar dispus să propun ideea că există în orice mare poezie ceva ce trebuie să rămână inexplicabil… Odată cu terminarea unui poem apare în lume ceva nou, care nu poate fi explicat pe deplin prin nimic din ce s-a petrecut înainte"[10]).

5. în privinţa semnificaţiei globale a poemului, nici o explicaţie nu-l poate epuiza (pentru că prin semnificaţie se înţelege ce semnificaţie are poezia pentru diferiţi cititori receptivi, poate unii deja inteligenţi, sensibili, stăruitori, hermeneuţi etc.)

6. o interpretare valabilă trebuie să fie în acelaşi timp o interpretare a sentimentelor pe care le ai când (re)citeşti poezia

7. „poetul e poet fiindcă lucrul care-l interesează cel mai mult e să-şi transforme trăirile şi gândurile în poezie scrisă lingvistic ci nu filosofic (folosind cuvinte ci nu idei – n.m.)"[11].

Cu acest „tablou general" desenat de Eliot în persoană, „Ţara pustie" e numai o eliberare de limitele epocii sale; prin urmare nu pot decât a recurge la contactul nemijlocit cu textul ca-atare.

De altfel, exegetul şi criticul hermeneut Lazăr Popescu aşa a şi procedat… poate provocat şi de vreo proaspătă confruntare cu modelul oferit de Norbert Groeben preocupat de identificarea creativităţii şi dezvoltarea ei şi de comunicarea autor-cititor, de procedeele de producere şi interpretare, de inconştientul colectiv şi simbolul ca arhetip şi ca anarhetip, şi ca mit sinonim cu motiv şi complex, Lazăr Popescu conjugă constructul descriptiv (imanent operei) cu constructul explicativ (transcendent operei, neuitând a-şi instituii propriile variabile de cititor şi presupoziţii / teorii explicative/ipoteze dar şi unor orientări nomotetice curajoase şi idiografice (programatic riscante (căci „majoritatea ipotezelor interpretative idiografice sunt de neconceput în lipsa unui cadru de relaţii nomotetic"))[12].

Peter Conn e de părere că „Regele pescar" ar fi un alteregou al lui T.S.Eliot (care de fapt chiar e stăpânitorul mitic al Ţării pustii (The Waste Land, 1922) ajunsă neroditoare; simbol al epuizării spirituale universale); tonul disperat al poemului a fost luat ca admirabil testament pesimist al unei civilizaţii distruse, ca „o curajoasă enciclopedie prescurtată a colapsului de după război"[13].

Alternarea miturilor cu literatura trecutului, fascinaţia absolutului, energia nestăpânită, controlul constant asupra ritmului poetic, reaşezarea poeziei pe soclul meritat (între timp îngropat în solul neprielnic al materialismului victorian) sunt reîncorporate într-o singură structură deliberat idiosincratică şi născută deja executată.

„Ţara pustie" e o capodoperă în care personalitatea interpretării şi infinitatea operei sunt fundamente ale varietăţii execuţiilor. „Execuţia – citez din Pareyson – este, deci, un aspect necesar şi constitutiv al lecturii unei opere de artă, întrucât este un aspect înnăscut şi de nesuprimat al înseşi formării ei; ea este reclamată şi cerută de operă pentru că era conţinută în procesul care o forma: esenţială pentru că era originar"[14]-

Astfel, poemul eliotian ni se relevă ca o realitate prezentă şi vie, admiţând diaclectic fidelitatea şi libertatea interpretării, ci nu excluderea lor reciprocă; asta fiindcă „interpretarea există numai dacă fidelitatea şi libertatea sunt afirmate împreună"[15]; iar fidelitatea este o datorie pentru interpret (aspect de care de pildă un aşa-zis criticuţ contemporan H.G., pare-se n-a auzit – n.m., I.P.B.) precum şi libertatea este un destin.

Hugo Friedrich identifică legea poemelor lui T.S. Eliot: aderarea deschisă la fragmentarism, montajul de frânturi ţărmurite împotriva năruirilor sale, apariţia spaţiilor culturale într-o inserţie simultană. Cuvântul-cheie în The Waste Land pare a fi «ireal». Viziunea nedescifrată în visul superior şi cuvântul neauzit sunt conexe. Această poezie procedează astfel: „Din plenipotenţa visului distruge lumea, o strămută ireal, iradiind-o cu mistere care, atâta timp cât lumea e reală, nu ar emana din ea niciodată. Polifonia magică a limbajului e aproape de inefabil, reuşind să recepteze muzica neauzită a visului numai prin cuvinte ce se destramă"[16].

Ion Pillat considerase în 1933 – deci înainte lui H.F. – că „Ţara pustie" la fel ca Ulysses a lui James Joyce este unul din acele texte încărcate de adânci semnificări al căror mesagiu nu poate fi interpretat de la început decât de puţini aleşi, dar cu o rază de acţiune ce merge crescând mereu în timp şi spaţiu"[17]. Recomandase cartea unei oarecare Jessie L. Weston despre legenda Graalului prin care o bună parte din simbolismul incidental al poemei fusese sugerat dar şi „Creanga de aur" (The golden Bough) a lui Frazer pe care Pillat însuşi făcuse uz (în special de cele trei volume Athis Adonis Osiris dedicate ceremoniilor de vegetaţie – n.m., I.P.B.).

Notele de autor la „The Wasted Land" oferă şi alte informaţii despre: Tarot, Omul Spânzurat, Marinarul Phoenician, Negustorul, Omul cu trei doage, Regele Pescar, Tiresias, cele trei fiice ale Tamisei, Buddha, drumul la Emmaus, apropierea de Capela Primejdioasă, decadenţa Orientului european, expediţiile antarctice, fabulaţia simbolului Tunetului (din Brihadaranyaka – Upanishad), „Datta, daydhvam, damyata" (dăruieşte, simpatizează, înfrână-te). Tot din ele ne dăm seama de câtă intertextualitate e în celebrul poem de o esteticitate a „Realităţii+" ce transmută poezia în meta- şi în trans- poezie, iar poemul în-de-sinea sa în arhitext fabulos; astfel trimiterile sunt la Baudelaire, Dante, Shakespeare, Milton, Ovidiu, Marvell, Verlaine, Sappho, Goldsmith, Sfântul Augustin, Warren, Chapman, Hesse, Deussen, Webster, Bradley, de Nerval ş.a.m.d.[18].

„Ţara pustie" (The Wasted Land) are în fundal o personalitate copleşitoare întrucât T.S.Eliot şi-a urmat studiile la Oxford şi la Sorbona, fiind un homo transculturalis. A tradus în 1930 pe englezeşte Anabasis al lui Perse şi a publicat poezii originale în franceză. A scris despre poezia dantescă, fiind înrâurit de către ea profund.

Ion Pillat aşează „The Wasted Land" în paradigmă cu „La Cantate à trois voix" (Paul Claudel), „La jeune Parque" (Paul Valéry), „Die Duineser Elegien" (Rainer Maria Rilke), „Vulturne" (L.P. Fargue), „Anabase" (Saint-John Perse).

Un asemenea studiu e de domeniul (im)posibilului şi apucă-se de el cine-o avea timp şi răbdare, cultură complexă şi neasemuită dragoste faţă de poezia lumii. Îl asigur că se merită!

Lazăr Popescu într-o interpretare a „Ţării pustii" identifică mai întâi admiraţia pentru neoconservatorismul cultural şi reticenţele faţă de umanism, apoi ousia eliotiană: esenţă printre esenţe. Pentru exegetul din Târgu-Jiu, Eliot este un modernist imagist: un semiotician dar şi un fenomenolog şi antropolog atent la o criză culturală sinonimă crizei sacrificiale în societăţile arhaice.

După ce investighează în scriitura arheologică mitem după mitem şi motivem după motivem, Lazăr Popescu devine în măsură a le decodifica triadic fie sub semnul aventurii intelectuale fie sub al reflexului oglinzilor (cele ale lui Zeuxis, Pygmalion, Narcis). Lidia Vianu considerase «shantih»-ul un catharsis, după întreg periplul astanzial/prezenţial/parusial printr-un mundus imaginalis intrat în declin[19]. Jessie L. Weston menţionase expres „un triumvirat" zeiesc: Adonis, Athis, Osiris, centrat pe tip sacrificial / ţap ispăşitor / pharmakos ritual, cat tot Lidia Vianu să fixeze hermeneutic altă triadă cea a ratării: „De la sentimentul de libertate ratată în copilărie (episodul saniei pe

zăpadă în munţi), la ratarea iubirii în imaginea fetei cu zambile din grădina adolescenţei (singura în care apa iubirii aduce rodnicie), ajungem direct în grădina cu un stârv îngropat, care pare gata să înmugurească"[20].

Lazăr Popescu pune în legătură sentimentul ratării copilăriei, al libertăţii acesteia, cu copilăria ratată a omenirii, vârsta sacrificială, întunecată, dimineaţă farmaceutică şi are revelaţia celor trei voci: cea a autorului (ascuns) din postura de regizor atent, cea feminină şi cea masculină; vocea auctorială e cea a androginului. Într-un eseu, T.S.Eliot precizează care sunt cele trei glasuri: al poetului (care-şi vorbeşte sieşi sau nimănui), al poetului care se adresează publicului (fie el larg sau restrâns), al poetului încercând să creeze în versuri (atunci când spune nu ceea ce ar vrea el să spună în limitele unui personaj imaginar care se adresează unui alt personaj imaginar).

Surprizele oferite de intertextualitatea eliotiană – una arheologic/ arhetipală – se ţin lanţ. O asemenea surpriză descinde din Diavolul alb a lui John Webster (1570-1634) iar referinţa este toposul fraţilor duşmani prezentând urmele violenţei fondatoare şi aducând tâlcul ţării pustii aproape de cel biblic.

Ca şi Joyce, Eliot recurge la metoda «fluxul conştiinţei» ancorată în subconştientul – temniţă / peşteră / tunel care prin critica modernităţii (pe axa treismică: Marx – Freud – Nietzsche) se manifestă ca un reflux al memoriei culturale de la Parsifal încoace. Şi tot mitanalizând à la manière de Gilbert Durand, Lazăr Popescu decriptează, pas cu pas, pe baza unei bibliografii solide şi la obiect / subiect „Ţara pustie", năzuind a fi posesorul cheii lecturii în diferenţă, alta decât cea savantă, estetică, de plăcere etc.[22].

În acest hinterland hostianic, Eliot îşi asumă – ca avatar recuperat de prin eon – pe Regele Pescar şi aceasta o reîntrupare a lui Parsifal, cavalerul graalicfantast şi (trans)umanizat, căci în cazul Sfântului Graal pâinea euharistică a înlocuit victima iar moartea Eroului Sacrificial e mai degrabă una simbolică, pentru a renaşte complet schimbat. Eliot e poate al doilea după Dante care s-a lepădat de nepăsarea omului faţă de întrebarea esenţială: „Unde este Potirul, Sfântul Graal?". Altfel, „Ţara pustie", deci poemul însuşi e potirul graalic iar pe poet îl dibuim sub pielea fiecărui personaj emblematic: Spânzuratul, Sosostris, ş.c.l., emerse de o fastă antropologie poetică.

BIBLIOGRAPHY

Anna Eva Budura: Ţara simbolurilor de la Confucius la Mao Zedong; editura Paideia, Bucureşti, 1999, pp. 205-214

Dumitru Dorobăţ: Din Ţara Făgăduinţei. Receptarea literaturii americane în România; Institutul European, Iaşi, 2000, pp. 268-278

Dragoş Protopopescu: Fenomenul englez; Fundaţia pentru ltieratură şi artă, Bucureşti, 1936, p. 423.

Umberto Eco: În căutarea limbii perfecte, traducere din limba italiană de Dragoş Cojocaru; Ed. Polirom, Iaşi, 2002, in integrum.

G. Călinescu: Aproape de Elada. Repere pentru o posibilă axiologie; selecţie şi comentarii de Geo Şerban, colecţia „Capricorn", 1985 („Suplimentul '85 al Academiei de Ştiinţe sociale şi politice A.R.S. România şi al Revistei de Istorie şi teorie literară, nr. 2), pp. 104-117

Ion Popescu-Brădiceni: O introducere în teoria şi practica (re)lecturii; Ed. PIM, Iaşi, 2017, in integrum

Hugo Friedrich: Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea; în româneşte de Dieter Fuhrmann; prefaţă de Mircea Martin; Ed. Univers, Bucureşti, 1998, pp. 262-263

Ion Popescu-Brădiceni: Grădina de(-)mentă, Editura TipoMoldova, Iaşi, 2016 (prima ediţie), 2017 (a doua ediţie)

T.S.Eliot: Eseuri; traducere în limba română de Petru Creţia cu o prefaţă de Ştefan Stoenescu; Ed. Univers, Bucureşti, 1974, p. 158.

T.S.Eliot, Op. cit., p. 165

Idem, ibidem

Norbert Groeben: Psihologia literaturii. Ştiinţa literaturii între hermeneutică şi empirizare; traducere de Gabriel Liceeanu şi Suzana Mihalescu; prefaţă de Gabriel Liiceanu; Ed. Univers, Bucureşti, 1978, pp. 270-272

Peter Conn: O istorie a literaturii americane; traducere şi note de Cosana Nicolae şi Dalida Pavlovici; Ed. Univers, Bucureşti, 1996, p. 226

Luigi Pareyson: trad. şi pref. de Marian Papahagi; Ed. Univers, Bucureşti, 1977, pp. 293-294.

Luigi Pareyson; Op. cit., p. 303

Hugo Friedrich: Op. cit., p. 197

Ion Pillat: Thomas Stearns Eliot, în Azi, II, 1933, nr. 3, 3 oct, pp. 766-769

Ion Pillat: Opere 4 (1919-1944)/ Sufletul altora. Exerciţii de echivalenţe lirice; prefaţă: Ovid. S. Crohmălniceanu; ediţie îngrijită de Cornelia Pillat; Ed. Eminescu, Bucureşti, 1988, pp. 556-567.

Lidia Vianu, postfaţă la T.S.Eliot, The Waste Land, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1970, p. 82.

Idem, ibidem.

T.S.Eliot: op. cit., p. 123.

Lazăr Popescu: Trei exerciţii critice; Editura Universitaria, Craiova, 2007, pp. 7-68.

ROMANIAN DRAMA PIONEERS: FROM THE UNHANDINESS OF THE BEGINNING TO MODERN ELEMENTS

Carmen Simona Oprișor
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:The Romanian theatre as an institution was found rather late because of many social and economical difficulties. The first dramatic texts were dedicated to the puppet shows. Later, the first plays proper that were written were meant to be performed on the stage. Costache Conachi, Gheorghe Asachi, Matei Millo and other playwrights had an important contribution to the development of the Romanian drama. Iordache Golescu, whose plays looked like political pamphlets, was a master in creating comic language and comic situations. We find very savoury proverbs in his speeech which, most often, are on the verge of absurd, anticipating the absurd of the 20th century plays.

Keywords :drama, pioneers, Golescu, comic, absurd, pamphlet, novelty.

După a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, se produce o reorientare culturală a țării, o „occidentalixare târzie", după cum a numit-o G. Călinescu. În perioada aceasta, a preromantismului românesc, literatura câștigă mult atât sub aspectul diversității cât și sub cel al calității. Formulele literare se diversifică, asistăm la întemeierea unei tradiții în ceea ce privește creația lirică, prin opera poeților Văcărești, a lui Costache Conachi, Nicolae Dimachi, Vasile Aaron, Ioan Barac și a altora.

În proză, *Însemnare a călătoriei mele,* a lui Dinicu Golescu ne reține și astăzi atenția, chiar dacă nu prin calitățile artistice ale scrierii, ci prin ideile moderne și prin atitudinea unui rafinat intelectual, cu mentalitate europeană. Cu toate că boierul român se mai plimba prin țări străine îmbrăcat în straie orientale, el gândea ca un modern care visa la o mai bună stare a propriei țări. Dinicu Golescu trăda o deschidere către toate valorile europene, admira nivelul de civilizație la care ajunseseră alții și pleda pentru o cât mai rapidă modernizare a principatelor române, modernizare care ar fi pornit, în primul rând, de la formarea unui spirit civic în rândul populației de la noi. Învățămintele pe care aflăm în cartea sa, sugestiile pe care ni le oferă fără ranchiună, toate aceastea sunt cu atât mai valoroase cu cât țara se găsea într-un moment dramatic în evoluția ei istorică, risipită și prădată după domniile fanariote și neașezată încă după revoluția lui Tudor Vladimirescu.

Despre starea socială și economică precară din cele două principate va scrie cu mult patos Iordache Golescu, întemeietorul teatrului românesc, a cărui contribuție o vom analiza mai târziu, în cuprinsul acestui articol.

În ceea ce privește apariția și devenirea dramaturgiei românești, lucrurile nu au evoluat favorabil, iar cauzele sunt numeroase. Până la apariția și susținerea unui teatru național ca instituție, iubitorii acestui gen, precum și cei implicați în bunul mers al teatrului au avut multe de înfruntat. În principatele române, situația economică grea, la fel ca și dezinteresul claselor avute pentru a finanța o instituție națională care nu era imediat profitabilă și nici nu satisfăcea gustul, nu întotdeauna bine format, al înaltei boierimi, au făcut ca aceasta să apară mai târziu. Instabilitatea politică, inexistența unor instituții

specializate care să sprijine și să organizeze manifestările culturale, capriciile și insuficienta preocupare a claselor superioare față de tânăra noastră literatură, lipsa cronică de fonduri, toate acestea la un loc au încetinit dezvoltarea teatrului românesc.

Ca să vorbim, totuși, de teatru, trebuie să ne întoarcem la primele lui forme de manifestare, concretizate în teatrul popular. Acesta deriva din „practicile magice, din riturile și ceremoniile însoțitoare care celebrau schimbările faste ale firii sau implorau clemența zeilor. Din vechile forme de cult ale păstorilor și agricultorilor s-au născut jocuri care, unele, dăinuie până în ziua de astăzi”[1]. Vorbim aici de *capră* (cu variantele ei de *țurcă* sau de *cerb*), jocuri despre care ne-a lăsat informații Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae.*

Mai târziu, *teatrul de păpuși* a reprezentat o formă de spectacol care era accesibilă poporului, întrucât păpușarii poposeau prin târguri unde își susțineau spectacolele. Pe lângă textele comice care, de multe ori, cochetau cu vulgaritatea menită să atragă publicul, în teatrul popular românesc mai erau evocate figuri legendare ale haiducilor faimoși (Gruia lui Novac, Pintea, Groza și alții) haiduci care au rămas în memoria colectivă a oamenilor. Aceștia îi admirau și le cultivau amintirea faptelor lor pline de curaj și generozitate. Acest teatru rudimentar a constituit, însă, o nesecată sursă de inspirație și de umor pentru scriitorii culți de mai târziu. Vasile Alecsandri, Matei Millo, Costache Conachi și Iordache Golescu au găsit un izvor de inspirație în teatrul popular din care au preluat elemente, iar *Cânticelele comice* ale lui Alecsandri au încântat mult timp publicul din vreme, dat fiind faptul că teatrul cult se afla încă la începuturi, iar publicul se delecta cu o formulă de spectacol care nu doar că îi era cunoscută, dar îi aducea multe și savuroase momente de umor.

Despre *teatrul de curte* aflăm primele informații în operele cronicarilor munteni, mai precis la Radu Popescu. Acesta descrisese un spectacol în care se manifestau atât măscărici cât și acrobați care, spre uimirea publicului, reușiseră să sară peste spinările mai multor boi așezați în rând. Acest tip de spectacole care conțineau și elemente pe care, astăzi, le asimilăm circului, făceau deliciul unui public care se arăta deosebit de încântat de astfel de evenimente.

Totuși, ca să revenim la reprezentațiile de teatru în limba română, trebuie să precizăm că cea mai veche dintre ele a avut loc în 1755, la Blaj, când elevii școlii de acolo au pus în scenă un spectacol „aducând a teatru folcloric”. La Beiuș, tot elevii de colegiu pun în scenă *Occisio Gregorii Vodae Moldaviae (Uciderea lui Grigore Vodă în Moldova)* prin anii 1778-1880[2].

Pastorala *Mirtil și Hloe* de Florian a constituit prima punere în scenă adevărată, manifestarea fiind realizată la Iași, prin preocuparea lui Gh. Asachi, care s-a îngrijit de organizarea acestui spectacol în limba română. De fapt, numele lui Gheorghe Asachi nu poate fi trecut cu vederea atunci când amintim de apariția și dezvoltarea teatrului românesc. El, alături de Costache și Iorgu Caragiali, de Matei Millo și de alții, au fost unii dintre oamenii care au pus umărul la consolidarea teatrului nostru.

Despre contribuția culturală a lui Gh. Asachi, Matei Millo sau Costache și Iorgu Caragiali, aflăm prețioase informații de la un autor care îmbină seriozitatea efortului de documentare cu „savoarea lingvistică”[3] în care îl lasă parcă pe fiecare dintre dramaturgii enumerați să se prezinte singur.

1 Florin Faifer, *Dramaturgi români,* Prefață de Mircea Ghițulescu. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009, p. 12
2Ibidem, p. 14
3Mircea Ghițulescu, *Prefață* la volumul: Florin Faifer, *Dramaturgi români.*Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2009, p. 10

Gheorghe Asachi a fost o persoană cultivată de la care ni s-au păstrat, „pe lângă prelucrări şi traduceri din Voltaire, Racine, Goldoni, August von Kotzebue şi câteva scrieri originale”[4]. Drame precum *Petru Rareş (1837), Desperaţia unui eremit (1863), Elena Dragoş de Moldavia (1863), Petru I, ţarul Rusiei la Iaşi (1868),* atestă preocuparea pe care scriitorul a arătat-o trecutului istoric al românilor. În 1850, a scris idila *Înturnarea plăieşului din Anglia* care, alături de drame, ne demonstrează interesul sporit al scriitorilor noştri de a întemeia o cultură naţională. Asachi a fost, de asemenea, întemeietorul învăţământului superior în limba naţională şi fondatorul ziarului „Albina românească” în 1829. Cu toate influenţele venite din afară, Asachi face un pas important în realizarea de opere dramatice naţionale.

Costache Caragiali (1815-1877) a fost un om de teatru complet, deoarece a condus Teatrul cel mare din Bucureşti, a scris texte dramatice, a predat cursuri la Conservator şi, important de reţinut, a alcătuit „un curs de istorie a teatrului prin toate fazele sale, până în zilele noastre”[5].

Majoritatea textelor pe care le-a scris, indiferent că au fost prelucrări (ca *Leonil sau ce produce dispreţul*) sau creaţii originale, au fost comedii de moravuri. Comedia *O soaré la mahala sau Amestec de dorinţe, O repetiţie moldovenească sau noi şi iar noi* (jucată în 1844), ca şi comedia-vodevil *Îngâmfata plăpămăreasă sau Cucoană sunt,* ca şi altele asemenea, realizează efecte comice urmărind limbajul personajelor care vor să pară altceva decât sunt în realitate sau denumind eroii cu nume sugestive, procedeu pe care îl va folosi cu succes atât Alesandri cât şi, mai târziu, nepotul său I.L. Caragiale.

A scris şi o dramă istorică intitulată *Umbra lui Ştefan cel Mare şi Mihai Bravul,* însă comediile rămân partea cea mai rezistentă a operei sale. Farsa *O repetiţie moldovenească sau noi şi iar noi* a stârnit entuziasmul lui Kogălniceanu care a socotit-o un punct de reper în istoria teatrului românesc. Piesa arată starea în care se găseşte teatrul naţional „sub direcţii străine”, iar Kogălniceanu se foloseşte de prilej pentru a milita pentru înfiinţarea unui Conservator naţional care să formeze actori buni pentru teatrul românesc.

Matei Millo (1814-1896) a fost un om de teatru complet, talentat şi devotat scenei. Deşi plecase la Paris ca să studieze ingineria, nepotul poetului moldovean Matei Milu va lăsa deoparte orice alte preocupări, dedicându-se exclusiv teatrului. A fost actor profesionist şi profesor de mimică şi declamaţie la Conservatorul din Bucureşti. Florin Faifer îi aprecia talentul actoricesc, numindu-l „creator de şcoală interpretativă”, care a educat generaţii de actori în spirit realist, renunţând la declamarea emfatică de până atunci. A lăsat adaptări sau „traduceri libere” din teatrul universal, a colaborat cu Alecsandri în elaborararea unor piese precum *Lipitorile satului în Moldova* sau *Nunta ţărănească în Moldova.* Prima operetă românească, intitulată *Baba Hârca* este cea mai bună lucrare a sa, de fapt o feerie conţinând şi elemente din folclor. Aristizza Romanescu o socotea ca „foarte izbutită”, numindu-l pe autorul ei drept „un Molière al românilor.

Iorgu Caragiali (1826-1894) s-a afirmat întâi ca actor, iar istoria consemnează faptul că între 1867-1868 îl angajase în trupa sa pe Mihai Eminescu. Criticul dramatic Florin Faifer îl apropie de Alecsandri prin maniera de a scrie. Iorgu Caragiali a scris cantonete inspirate din realitatea epocii, fapt ce îi oferă autorului ocazia de a ironiza aspecte ale societăţii contemporane lui. *Surdul, Jelbarul* sau *Aspirant la deputăţie* sunt interesante, mai ales că în ultima dintre ele descoperim un personaj care pare a-l anticipa pe Caţavencu. Comediile *Samsarii de voturi sau cum se specula inocenţa poporului, Coriştii în provinţie sau Hoţii drept hoţi* sunt oarecum naive şi nu foarte complexe, dar îl presimt pe marele I.L. Caragiale. *Martirii Candiei* sau *Moartea lui Tudor*

4Florin Faifer, *op. cit.*, p.20
5Florin Faifer, *op. cit.*, p.23

*Vladimirescu*sunt melodrame mai puţin valoroase decât restul operei pentru că discursul se menţine „într-un registru bombastic”[6].

Un pas important în evoluţia teatrului românesc a avut loc după constituirea tânărului stat român, adică după ce Alexandru Ioan Cuza a fost ales ca domn al ambelor principate. Ideea de a avea un teatru naţional a intrat în sfera de atenţie a conducerii nou-constituitului stat român. Aşa cum aprecia şi Ioan Massoff, pentru o mare parte dintre cărturarii şi actorii care erau „însufleţiţi de ideile înnoitoare ale revoluţiei de la 1848”, ridicarea teatrului românesc a ajuns să reprezinte „o chestiune de demnitate naţională”[7].

Cel care s-a implicat în reorganizarea teatrului a fost C.A. Rosetti. El a solicitat sprijin de la guvern prin numeroase apeluri formulate pe baza filosofiei platoniciene. În calitate de conducător al Teatrului cel Mare din Bucureşti, Rosetti a încercat să sensibilizeze opinia publică şi să capteze interesul autorităţilor, accentuând asupra importanţei pe care o are această instituţie culturală. Teatrul ar trebui să fie văzut de toţi drept „una din cele mai de căpetenie instituţii ale unei naţiuni, şcoala cea mai mare destinată a forma gustul, mintea, inima, moravurile nu numai ale junimii, ci ale societăţii întregi, a celor sute de mii de oameni care n-au nici mijloacele, nici timpul d-a studia în celelalte şcoale”[8].

Situaţia Teatrului cel Mare din Bucureşti nu se schimbă peste noapte, chiar dacă unirea dintre Moldova şi Ţara Românească fusese înfăptuită. Se fac demersuri pentru ca teatrul să primească ajutor financiar de la stat care să contribuie la o mai bună funcţionare a acestei instituţii.

În ziarul *Românul* din 1860, apare informaţia potrivit căreia, la propunerea lui C. A. Rosetti, Teatrul cel Mare urma să primească o subvenţie anuală de 1500 de galbeni, însumând 47 250 de lei. Banii erau bineveniţi, dar totuşi rămân insuficienţi, dacă socotim că o parte erau destinaţi funcţionarilor, iar alţii erau alocaţi cheltuielilor strict necesare şi plăţii unor taxe municipale.

Un alt merit al C.A. Rosetti a fost acela că a înţeles care erau neajunsurile teatrului românesc şi a acţionat în direcţia potrivită. În primul rând, în acord cu ceea ce susţineau cei mai mulţi intelectuali ai vremii, un teatru bun, cu actori competenţi, nu se putea face fără o şcoală temeinică. De aceea, Rosetti a întemeiat o şcoală în care actorii „erau obligaţi să urmeze lecţiile de declamaţie, de muzică vocală, de literatură dramatică”[9], aceste cursuri fiind publice şi gratuite.

În al doilea rând, Rosetti s-a angajat şi în pregătirea spectacolelor, devenind regizor, alături de Costache Caragiali şi de Matei Millo. Nu în ultimul rând, repertoriul teatrului a fost un subiect asupra căruia Rosetti a adoptat un punct de vedere corect; el considera, la fel ca şi Kogălniceanu, că nu *orice* traduceri sunt nimerite a intra în repertoriul teatrului naţional, ci numai acele creaţii valoroase din literatura universală. Astfel, a fost pusă în scenă tragedia *Wilhelm Tell*, la comemorarea centenarului lui Schiller. Un alt spectacol în care a fost montată o altă piesă de-a lui Schiller, *Don Carlos*, a ridicat numeroase probleme de interpretare, însă scopul punerii aceasteia în scenă a fost ridicarea nivelului artistic al teatrului românesc: „prin drame ca *Guillaume Tell* şi *Don Carlos* scena noastră devine un sanctuariu, un altar sacerdotal, de unde va ieşi un foc sacru care va regenera poporul; pe acest altar se vor sacrifica prejudecăţile antice, moravurile lor, şi din acest

6Florin Faifer, *op. cit.*, p.25
7Ioan Massoff, *Teatrul românesc. Privire istorică.* Volumul II. (1860-1880). Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p.7
8Ibidem, p. 8-9
9Ibidem, p. 17

altar va ieşi aurora unei zile nouă, consacrată umanităţii, progresului, luminii şi libertăţii. Aşadar, curaj domnule director, curaj trupă română!"[10]

Însă nici acum problemele teatrului românesc nu se opresc, deoarece apar neînţelegeri la nivel politic, între domnitor şi o grupare liberal-radicală. Conflictul pare a fi aplanat tot prin mijlocirea teatrului, când se pune în scenă o piesă intitulată *Ţăranul din munte,* o adaptare după o piesă franceză pe care Simion Mihălescu o tradusese destul de liber.

Publicul din toate categoriile sociale surprinde şi apreciază tâlcul piesei care a plăcut tuturor, inclusiv domnitorului Cuza. Relevant este să arătăm că reacţia pe care a avut-o publicul a dovedit că mentalitatea acestuia a început să se schimbe într-un interval de timp relativ scurt. În mod special, oamenii au fost mişcaţi de replica personajului principal, Ioan Tardi, bătrânul proprietar al unei stâne din Alpi. Acesta lua apărarea adevărului şi a libertăţii într-un moment istoric când aşa ceva îl putea costa foarte scump, acţiunea fiind plasată în 1560. Protagonistul declama: „*Înainte de a fi părinte, sunt cetăţean, şi cel mai mare serviciu ce-l poate aduce un cetăţean este a spune regelui adevărul. Destui curtizani îi umplu urechile cu intrige şi minciuni"*[11].

O altă problemă serioasă cu care s-a confruntat teatrul românesc la începuturile sale a fost ignoranţa publicului din clasele înalte în legătură cu tot ce însemna creaţia autohtonă.

Snobismul celor care pretindeau a fi aristocraţi era atât de mare încât refuzau să vină la vreo piesă care era jucată în beneficiul unui artist, fapt care a stârnit indignarea Iuliei Aricescu, soţia lui C.D. Aricescu. Aceasta mărturisea că „*teatrele străine sunt aşa de mult frecventate de aristocraţia noastră şi pentru care fac orice sacrificiu...Adevărul e că tot ce nu e străin e barbar pentru noi ...Cu durere şi cu ruşine scriu aceste rânduri, ca femeie şi ca română...*"[12]

Această mărturisire pe care o găsim în volumul de istorie a teatrului românesc a lui Ioan Massoff a fost consemnată în ziarul *Românul* din aprilie 1860, când au fost organizate spectacole în beneficiul actriţelor Maria Constantinescu şi Matilda Pascaly, la care se prezentaseră puţini spectatori.

În cee ce priveşte organizarea instituţiilor de teatru, formula care s-a menţinut până în perioada interbelică a fost aceea a „societăţilor dramatice"[13], prima dintre ele fiind întemeiată la Bucureşti, în 1877, a doua la Iaşi, în 1878 şi a treia la Craiova ceva mai târziu. În prima parte a secolului al XX-lea, în ţară se aflau doar trei Teatre Naţionale, în cele trei mari oraşe enumerate mai sus.

Un autor care a lăsat teatrului românesc primele încercări consistente a fost Iordache Golescu. A fost o personalitate a cărui activitate s-a desfăşurat în mai multe domenii culturale, chiar dacă cea mai importantă contribuţie rămâne în sfera dramaturgiei.

El a fost cel care a sprijinit înfiinţarea şcolii româneşti a lui Gheorghe Lazăr, susţinând pe tot parcursul vieţii învăţământul românesc. A început să traducă din limba greacă în română *Iliada* lui Homer, după cum îi traduce în greacă pe Bernardin de Saint-Pierre şi pe Montesquieu. A fost autor al unui *Dicţionar elin-român* în nouă volume, dar şi a unui *Dicţionar român-grecesc*, de dimensiuni mai restrânse. A scris lucrări cu caracter etico – filosofic, cum ar fi *Cărticică coprinzătoare dă cuvintele ce am auzit dă la însuş cugetul mieu.*

10Ibidem, p.31. Citatul a fost preluat din ziarul *Românul* din 5 februarie 1860.
11Ibidem, p.627. Citatul este extras din secţiunea notelor explicative.
12Ibidem, p.629. Citatul este extras din secţiunea notelor explicative.
13Virgil Brădăţeanu, *Istoria literaturii dramatice româneşti şi a artei spectacolului.* Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1982, p.5.

A avut contribuţii şi în domeniul lexicografiei, scriind, pe lângă mai sus amintitele dicţionare, şi *Condica limbii rumâneşti,* un dicţionar enciclopedic cu caracter explicativ care cuprinde informaţii de valoare în ceea ce priveşte studiul neologismelor. *Băgări de seamă asupra canoanelor grămăticeşti* datează din 1840 şi este una dintre puţinele opere de-ale sale pe care a tipărit-o în timpul vieţii.

Pilde, povăţuiri i cuvinte adevărate şi poveşti reprezintă o substanţială culegere de proverbe în care întrevedem preocuparea scriitorului pentru înţelepciunea populară. Ceea ce este demn de remarcat în cazul acestei lucrări care prezintă interes atât pentru folclorişti cât şi pentru istoricii literari este că Golescu nu s-a ocupat numai cu strângerea de materiale, adică de proverbe pe care le-a aranjat în ordine alfabetică, ci şi cu interpretarea lor, pe care o face într-o manieră originală, care-l trădează pe scriitorul cu limba tăioasă, aşa cum ni se dezvăluie în creaţiile dramatice.

De pildă, când ne spune *„Cu încetul, încetul, agurida să face miere",* scriitorul adaugă imediat un comentariu cu tentă moralizatoare: „*ne învaţă să nu ne pripim, că cu răbdarea mult dobândim.* Sau *„Limba, oase n-are, dar oase sfarmă (adică cu cuvântul mari lucruri săvârşim)"*

şi „*Micşuneaoa, cât dă frumoasă, dar până–n vară nu ţine, (arată grabnica trecere a frumuseţii).*"

Completările pe care autorul le trece în paranteze sunt, de multe ori, extrem de savoroase, fiind apropiate de stilul antonpannesc. Jovialitatea şi înţelepciunea se întrepătrund: „*Supt frunza cea mai proastă se găseşte poamă coaptă (adică şi pântre cei proşti se găsesc oameni de ispravă).* " Astfel de vorbe înţelepte, pigmentate prin batjocura populară atunci când amendează realităţi dure ale vremii, aflăm şi în comediile sale: Măscăriciul este cel care încearcă să „corijeze" lucrurile, ironizând devierile de comportament sau rapacitatea unor personaje:

„*Mai bine nume bun (zice o vorbă rumânească) decât bogăţia lumii*" sau „*Frica păzeşte pepenii*" pentru că cei care sunt „călcători de lege" şi hrăpăreţi sunt pretutindeni: „*Lipseşte martie din post?*"

Replicile fac parte din *Comedia ce să numeşte Barbul Văcărescul, vânzătorul ţării,* titlu la care autorul adaugă *Izvodită dă Dârzeanul, ce-i zic şi Slăbănogul. Care s-a şî tipărit cu cheltuiala calemgiilor dă vistierie, spre pomenirea ticăloşîiei ţării. La venirea muscalilor, când a fugit Măria Sa Grigorie Vodă Ghica din scaun*[14].

Această comedie este considerată de Nicolae Manolescu „cel dintâi text dramatic pe deplin constituit"[15]. Galeria de personaje este mai diversă, iar tensiunea dramatică este mult mai bine gradată. Momentul desfăşurării acţiunii este acela al revenirii la domniile pământene, când poporul se bucură, crezând că a scăpat de lăcomia fanarioţilor. În această piesă apare un personaj colectiv, numit *Ora (hora) de bărbaţi* care aclamă instalarea la putere a domnului pământean: „*Săltaţi şi chiuiţi! Că domn pământean ne-a venit!*"

Totuşi, prin gura Măscăriciului şi a Cimpoiaşului, autorul îşi exprimă rezerva faţă de intenţiile celor care tocmai s-au suit pe tron. Cimpoiaşul repetă invariabil o replică: *„Lasă, lasă, să vedem!"* care indică tocmai îndoiala că lucrurile s-ar putea schimba în bine pentru cei din clasele de jos şi a celor care nu le sunt apropiaţi boierilor şi domnului.

Barbu Văcărescu se dovedeşte a fi un ticălos fără seamăn care pune la cale spolierea ţării la o scară mai mare decât o făcuseră înaintaşii lui. Dialogurile le trădează planurile

14Toate citările din operele lui Iordache Golescu sunt preluate din volumul: Iordache Golescu, *Scrieri alese. Teatru. Pamflete. Proză. Versuri. Proverbe. Traduceri. Excerpte din CONDICA LIMBII RUMÂNEŞTI şi din BĂGĂRI DE SEAMĂ ASUPRA CANOANELOR GRĂMĂTICEŞTI.Ediţie şi comentarii de Mihai Moraru. Tabel biobibliografic şi repere critice de Coman Lupu. Cuvânt înainte şi coordonare de acad. Al. Rosetti. Bucureşti, Editura Cartea românească, 1990.*

15Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*. Vol.I Bucureşti, Editura Minerva, 1990, p.159

mârșave, iar cei care se unesc în nelegiuiri nici măcar nu se mai obosesc să se ascundă unii de alții:

„Barbul Văcărescul: *Nu țineți minte? Că și la Caragea asemene jurământ am făcut iarăș cu toții, prin obștească anafora, cu mare blestem și cu afurisanie prin carte patrierșească și, cum a venit Alecu Vodă Șuțu, peșin ne-am călcat jurământul, iarăș numai noi.*

Logofătul Belu: *Și ne-am umplut dă bani."*

Banii pe care îi strâng le slujesc doar la îndestularea proprie și, asigurându-și puterea, nu se dau în lături de la a jefui și vistieria țării. Pentru a-și arăta dezgustul față de astfel de oameni, scriitorul introduce în scenă personaje precum preoți, diaconi sau norodul, care aruncă un groaznic blestem la adresa nelegiuiților. Montarea scenică impresionează cu atât mai mult cu cât ultima perdea se încheie cu acest blestem de proporții apocaliptice:

„ Preoții și Diaconii: *Foc dumnezeiesc din cer să-i arză pă ei!*

Norodul*: A...min!*

Preoții și Diaconii: *Potoapele să-i înece!*

Norodul*: A...min!*

Preoții și Diaconii:*Viermii dă vii să-i mănânce!*

Norodul*: A...min!*

Preoții și Diaconii: *Vântul să-i risipească, ca paiele din arie!*

Norodul*: A...min!*

Preoții și Diaconii: Praful și țărâna să se aleagă dă tot neamul lor!

Norodul*: Amin! Amin! Amin!*

În tot cursul blestemului, Măscăriciul fuge, aleargă încoace și încolo, să vâră, să ascunde, scuturându-să și tremurând dă frica blestemului celui înfricoșat, încât dinții îi clănțăiește în gură. "

Piesele lui Golescu sunt împărțite în „perdele", iar personajele poartă denumirea de „obraze".

Deși recurge la unele replici stereotipe prin care dramaturgul își exprimă deschis dezaprobarea, Golescu are nerv atunci când își manifestă prin vocea personajelor lui indignarea. Savoarea expresiei l-a făcut pe criticul Nicolae Manolescu să îl apropie pe Golescu de Creangă.

În piesa *Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei,* autorul excelează în realizarea comicului de limbaj prin care întreține atmosfera de perplexitate a personajelor care par mirate de ceea ce se întâmplă în lumea pe care ei o părăsiseră de ceva vreme.

Încă de la început, detaliile de cadru trimit la ideea de „lume pe dos", în care jafurile se petrec la o scară inimaginabilă. Pe o câmpie întinsă, mai mulți morți stau lângă un foc mare, ascultând la cinci obraze care vorbesc. Doar cinci obraze sunt cele care participă efectiv la discuție: Moș Stan Pârcălabul, Ionică Sindia, Marinică Băiatul, Voicul Zapciul și Dincă logofețelul dă vistierie. Discuția gravitează în jurul lămuririi unei noțiuni: ce mai înseamnă *asidosia,* pentru că, după câte se petrec în lumea pe care au lăsat-o, cei cinci par să nu mai priceapă nimic. Moș Stan vrea să facă lumină și spune:

„*Pisemne că n-am priceput noi bine acel cuvânt grecesc „asidosie" ce ne zicea logofețelul că s-a publicarisit. Acest cuvânt, măcar că este grecesc, dar totdeauna auzindu-l în urma răzmiriților, gândeam că va să zică iertare de dajdie, ceea ce, pă alte vremi, pururea să păzea!*

Aceste personaje constată că valorile lumii pe care o cunoşteau s-au răsturnat, însă expresia mirării lor atinge un rafinat comic de limbaj, „care sună uneori ca absurdităţile lui Sorescu”[16].

Comentariile care urmează atestă această stare de lucruri: *„dar acum să vede că, or cuvintele s-au întors pă dos, ca când am întoarce pă cealaltă faţă şi asidosie însemnează dajdie şi dajdie, asidosie, sau că faptele omeneşti s-au sucit, adică, cum am spune, când vrei să mănânci, ceri băutură şi când vrei să bei, ceri de mâncare şi când vrei să umbli, stai, şi când vrei să stai, tu atunci alergi.*

Perpessicius numeşte această piesă extrem de expresivă prin dinamica schimbului de replici drept un „pamflet politic”. Analizându-i opera dramatică în ansamblu, Perpessicius trege concluzia că „teatrul lui Iordache Golescu este o cronică a moravurilor politice şi sociale dintre 1818 şi 1840 şi el reflectă stările şi conflictele câte se petrec la finele domniilor fanariote, în timpul domniilor pământene şi apoi al celor regulamentare”[17].

Piesa evidenţiază rapacitatea lui Caragea Vodă, care, sfidând dreptatea şi legile bunului simţ, impune un sistem absurd de taxe, în care anumite dări erau dublate de altele. Era vorba de acele taxe ce se plăteau la trei luni, *triminiile*, urmate de *tetraminii*, adică de acele dări care se dădeau la interval de patru luni.

Personajele sunt caracterizate prin limbajul care, pe alocuri frizează „expresia verde,” încărcată de tâlcuri şi generatoare de umor. Astfel de sintagme şi de proverbe rezumă mai bine decât oricâte explicaţii o filosofie de viaţă născută din adaptarea la legile unei lumi rău tocmite. Astfel, în *Povestea huzmetarilor,* un personaj predă adevărate lecţii de supravieţuire:

„Fă şi tu cum face lumea, încarcă cât vei putea, şi ne dă şi nooă ceva dă cheltuială, că până în cămaşă dăm şi noi până vedem câte o trebuşoară în mână, unge mai întâi osia ca să nu scârţâie carul...”

Într-o altă scriere dramatică, *Mavrodinada,* asistăm la săvârşirea uneia dintre cele mai mari samavolnicii, când nişte copii rămaşi orfani sunt jefuiţi de avuţia rămasă de la tatăl lor, boierul Mavrodin. Fanarioţii „ultimului val” sunt persoanje avare şi avide de agoniseli prin orice mijloace. Această piesă este populată în majoritate cu personaje-simbol, ale căror replici tăioase trădează atitudinea scriitorului însuşi, care propune o reparaţie morală cel puţin în planul ficţiunii.

Cei care vorbesc sunt Nevinovăţirea, Diavolul, Zavistnicul, Mita, Dreptatea, Îndurarea sau Interesul. Piesa este scrisă la început în versuri prin care personajele se autocaracterizează, dar se şi autodenunţă, aşa cum se întâmplă în *Sfatul nelegiuit* din *Perdeaoa a doua*. Diavolul monologheză: „*Dămult tot mă socotesc, / dar nu pociu să nemeresc, /ce greşală şi ce vină / să dăm celor făr’ de vină; voiu să pârăsc, dar nu găsesc/ ce pârâ să nemeresc*”.

Zavistnicul îi ţine isonul: „*Spune, frate, mai curând, /pune-le toate pă rând / ce trebuie să urmăm / dă ei ca să scăpăm. Foarte mă strânge dă gât, foarte mă-neacă în gât / numele ce-au dobândit /dă drepţi şi preacinstiţi / ca nişte noduri întregi / să scoboară pă gâtlegi...*”

Tonurile aspre de belstem aruncate asupra *Interesului* arată, încă o dată, intenţia autorului de a ne propune o reparaţie morală, prin înfierarea viciilor:

16Nicolae Manolescu, *op. cit.,* p. 159

17Perpessicius, *Teatrul lui Iordache Golescu*, (fragmente critice) în volumul: Iordache Golescu, *Scrieri alese. ...*, Bucureşti, Editura Cartea românească, 1990, p. 352.

„interesul ce înșală /și pă domn fără greșală. /Du-te acum dă la mine! Să nu te mai văz la mine!/ O, interes înșălător/ dă lume prăpăditor, / bate-te-ar Domnul, bate-te-ar!/Arde-te-ar focul, arde-te-ar! Topi-te-ai să te topești! Ca fumul să te risipești!"

Preocuparea pentru temele cu caracter moral îl plasează pe Iordache Golescu în universul literaturii clasice, însă temperamentul lui vulcanic îl face să se orienteze spre expresia satirică și să se îndepărteze de la ideologia și de la mijloacele artei clasice.

Piesele create de Golescu conțin expresii savuroase, însă nu sunt suficient de bine articulate la nivelul construcției și al realizării intrigii. Autorul se mărginește să-și manifeste indignarea prin monologurile unor personaje-simbol sau prin dialogul dintre personaje hâtre prin intermediul cărora scriitorul însuși amendează aspectele negative din societatea timpului său.

„Violențele verbale", inserția de proverbe și zicători, schimbul de replici când tăioase, când cochetând cu absurdul, ne îndreptățesc să îl privim pe Golescu drept un precursor al teatrului modern.

Indiferent de stângăciile inerente începuturilor, Golescu s-a afirmat ca un pionier în dramaturgia românească, operele sale depășind nivelul încercărilor dramatice anterioare.

BIBLIOGRAPHY

Virgil Brădățeanu, *Istoria literaturii dramatice românești și a artei spectacolului*. București, Editura didactică și pedagogică, 1982.

Faifer, Florin, *Dramaturgi români*, Prefață de Mircea Ghițulescu. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2009.

Golescu, Iordache, *Scrieri alese. Teatru. Pamflete. Proză. Versuri. Proverbe. Traduceri. Excerpte din CONDICA LIMBII RUMÂNEȘTI și din BĂGĂRI DE SEAMĂ ASUPRA CANOANELOR GRĂMĂTICEȘTI. Ediție și comentarii de Mihai Moraru. Tabel biobibliografic și repere critice de Coman Lupu. Cuvânt înainte și coordonare de acad. Al. Rosetti.* București, Editura Cartea românească, 1990.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*. Vol.I. București, Editura Minerva, 1990.

Massoff, Ioan, *Teatrul românesc. Privire istorică.* Volumul II. (1860-1880). București, Editura pentru literatură, 1966.

Perpessicius, *Teatrul lui Iordache Golescu*, (fragmente critice) în volumul: Iordache Golescu, *Scrieri alese. ...*, București, Editura Cartea românească, 1990.

NIETZSCHE'S IDEAS IN LIVIU REBREANU'S TWO NOVELS „CIULEANDRA" AND „GORILA"

Carmen Simona Oprişor
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:There are some philosphical ideas from Nietzsche's thought that have influenced Rebreanu's work. In his novel, Ciuleandra, (the title refers to a folk Romanian dance) Rebreanu points out how the impulsions from the back of one's mind may lead to inexplicable human behaviour. Nietzsche and Rebreanu have shown how dangerous it is for our society to suppres the instinctive life of the subconscious, because men cannot be exclusively guided by their reasoning power. Both writers were also interested in the problem of the individuals' freedom. The novel Gorila (Gorilla) follows a man's advancement on the social scale up to the moment when he finds impossible to draw back from the political dirt. His collapse has a tragic dimension. From the narrative point of view, Gorila announces the crisis of the Romanian realistic novel, and this is why this book is so remarkable.

Keywords: Nietzsche, Rebreanu, subconscious, freedom, crisis, philosophy, politics.

Cu toate cănu se poate vorbi de o totală aderare la un anume sistem filosofic, există în opera lui Rebreanu influenţe ale unor idei din scrierile lui Nietzsche care merită să fie luate în considerare, dată fiind afinitatea declarată faţă de opera scriitorului german.

Mobilitatea spiritului şi densitatea aforistică a stilului filosofului sunt doar două dintre calităţile care l-au apropiat pe Rebreanu de opera nietzscheeană.

Deşi scriu în domenii diferite, despărţiţi fiind de câteva decenii, ambii scriitori avertizează asupra crizei de care societatea modernă este cuprinsă într-o perioadă în care dominaţia exclusivă a raţionalităţii, a „apollinicului", cum ar spune Nietzsche, tinde să înăbuşe manifestările „dionysiacului". Acesta din urmă reprezintă forma necesară şi firească a sufletului omenesc de a-şi descoperi libertatea şi de a-şi reface contopirea fiinţială cu cosmicul, cu universul în care trăieşte.

Nietzsche a fost poate, primul dintre filosofii care au subliniat raportul de *complementaritate* dintre apollinic şi dionysiac, arătând că nu numai opoziţia dintre ele trebuie pusă în lumină, cât mai ales, unitatea lor. Printr-o asemenea reconsiderare a valorilor artei Greciei antice, Nietzsche s-a numărat printre primii oameni de cultură care au procedat şi la o reanalizare a valorilor spiritualităţii Europei occidentale, insistând asupra importanţei „reabilitării dimensiunii mitice a culturii"[1] noastre.

Omul modern trăieşte pe plan spiritual un moment de criză, iar acest fapt se datorează abandonării „principiului metafizic al existenţei", potrivit căruia viaţa se impune a fi trăită „la cea mai înaltă cotă de tensiune cu putinţă"[2].

Dacă apollinicul „reprezintă principiul individuaţiei, al clarităţii şi distincţiei", semnificând instaurarea „armoniei interioare ce pare să excludă orice tulburare pasională", dionysiacul „dă expresie iraţionalului sufletului grec", aducând cu sine acea

1Vasile Muscă, *Studiu introductiv* la volumul *Naşterea filosofiei în epoca tragediei greceşti.* Traducere şi note de Mircea Ivănescu. Cluj, Editura Dacia, 1998, p.6
2Ibidem, p.6

„lipsă de ordine și măsură”[3], deopotrivă cu elanul eliberator al contopirii sufletului uman cu marele tot. Din această perspectivă, apollinicul este asociat *sculpturalului,* artei senine și calme, deci, în vreme ce dionysiacul se exprimă mult mai bine în extazul *muzicii* și al *dansului,* forme ale artei prin care „omul trăiește cu sentimentul că este prins în fluxul devenirii universale ca o ființă fragilă și efemeră, participând ea însăși la acest spectacol ontologic în care toate veșnic se fac și se desfac”[4].

În romanul *Ciuleandra,* Rebreanu a intuit forța pe care energiile dionysiace le dezvoltă în interiorul sufletului omenesc și, fidel acestei sugestii tematice, a realizat, în 1927, o operă extrem de interesantă, în care ni se dezvăluie o altă față a scriitorului realist. Ce l-a atras pe scriitor la acest subiect aflăm dintr-o mărturie a sa din *Jurnal:*

*„**Ciuleandra** asta e pentru mine o operă în care se exprimă și se clarifică o taină sufletească mare, e cazul des, repetat, al iubirii până la crimă... (...) De n-ar avea niciun succes, mi-e mai dragă **Ciuleandra**, fiindcăîn ea sunt **instincte*** (s.n.)”.

Analiza scriitorului vizează, așadar, încercarea de a lumina și din perspectiva psihanalizei acele adânci și misterioase unghere ale sufletului omenesc care, neștiut aproape, produce în noi gesturi sau comportamente stranii.

Impresionantă rămâne capacitatea lui Liviu Rebreanu de a nuanța și îmbina valențele realismului „dur”, cu accente naturaliste, prezent în mare parte dintre nuvelele sale și în romane ca *Ion* sau *Răscoala,* cu cele ale unui realism de esență metafizică, implicând, deopotrivă, reprezentări mitice, așa cum se întâmplă în cazul romanului *Adam și Eva.*

Atracția pentru dansul Ciulendrei, transformată curând în obsesie pentru Puiu Faranga, protagonistul romanului, constituie punctul de plecare al unui întreg proces de cunoaștere a propriului suflet. Revelația pe care i-o prilejuiește dansul îi dezvăluie, mai ales, modul frenetic de a trăi până la contopirea extatică cu ilimitatul, oferindu-i, în același timp, eroului posibilitatea confruntării cu latura tenebroasă a personalității sale.

În romanul rebrenian, alegerea dansului nu este deloc întâmplătoare. Dintre numeroasele dansuri populare de la noi, Ciuleandra are ceva cu totul special, fiind cel mai *dionysiac* dans cu putință, în sensul că toți cei care-l joacă sunt pătrunși până la extaz de frenezia lui. Spre deosebire de alte dansuri, Ciuleandra nu se sfârșește, ci se *sparge* de-a dreptul, într-o culminație orgiastică. În dezlănțuirea Ciulendrei, dansatorii se prind într-un adevărat *zid viu* care *se avântă, când încoace, când încolo*, în vreme ce lăutarii *pișcăvehement strunele, înăsprind și ascuțind sunetele cu câte un chiot din gură.* Ritmul se accelerează clocotind, până ce trupurile prinse în beția dansului devin ele însele *un morman de carne fierbinte care se zvârcolește pe loc un răstimp.* Clocotul se întețește urmând ca, *brusc,* cântecul *să se frângă* și dansatorii *să se risipească într-un hohot de râs sălbatic ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute.*

Modul de manifestare a acestui dans ne sugerează caracterul de ritual orgiastic al Ciulendrei. Desfășurarea sa tumultuoasă în care până și sufletele *se topesc* ne face să privim acest dans ca pe o „manifestare a adorației supreme” din acele momente de ritual religios ce puteau sfârși „prin mutilări sau sacrificii umane”[5].

Asistăm în roman la tentativa protagonistului de elucidare a unui impuls irațional care l-a împins să își ucidă soția. Numai că nu analiza la rece îi va oferi răspunsuri, ci confruntarea cu sine, desfășurată, ce-i drept, sub supraveghere medicală.

3Ibidem, p.10-11
4 Ibidem,p.13
5Ioana Em. Petrescu, *Ciuleandra*, în volumul *Dicționar analitic de opere literare românești.* vol. I. București, Editura didactică și pedagogică, 1998, p.186

Ca fiu al fostului ministru de justiție, Puiu Faranga se bucură de un alt tratament decât cel aplicat infractorilor comuni. Scopul internării lui a fost bine gâmdit de părintele său. Într-un sanatoriu, simulând nebunia, putea să scape mai ușor de acuzația de crimă printr-un diagnostic salvator.

Personajul devine el însuși preocupat de lămurirea actului său, întrucât, frumoasa lui soție, inocentă și blândă, nu îl trădase niciodată, ba chiar îi suportase toate infidelitățile.

Sub supravegherea unui medic pe care, la început, nu îl cunoștea, Puiu Faranga începe să se autoanalizeze, căutând acele explicații raționale care să îi motiveze comportamentul. Prin mijlocirea anamnezei, în recluziunea sanatoriului, bărbatul își descoperă, surprinzător chiar și pentru sine, o predispoziție pentru cruzime, manifestată încă de la o vârstă fragedă. Acest „instinct al cruzimii" îi apare ca o fatalitate dictată ereditar, de sângele unui neam prea vechi, - așadar ca „o vină transindividuală"[6].

Puiu Faranga își amintea cum, copil fiind, privea cu satisfacție găinile cu gâturile tăiate și îl încânta să vadă cum se scurge sângele proaspăt. Mai târziu, în primele lui relații amoroase, găsea o plăcere unică să își sugrume aproapele iubitele, crezând că gestul său era datorat doar freneziei de moment. Abia acum înțelegea de ce rudele lui încercau să îl ferească de orice însemna violență, iar tatăl său hotărâse să împrospăteze sângele prea subțiat, aristocratic al familiei, cu unul străin și sănătos care să îi ferească de o iminentă degenerare.

Dincolo de amintirile din copilărie și din tinerețea lui destul de tumultuoasă, momentul care îi reține atenția este acela al întâlnirii cu Mădălina, viitoarea lui soție. Pacientul își aduce aminte cum a ajuns să se îndrăgostească de ea, când, foarte tânăr fiind, tatăl său îl adusese în sat și el s-a prins în hora dezlănțuită a Ciulendrei. Din acea clipă, lui Puiu i se părea esențial să rememoreze toate mișcările dansului pentru a se elibera de obsesia lui.

Dansul simbolizează, în opinia Ioanei Em. Petrescu, „explicația ascunsă" și, totodată, „expierea crimei" făptuite de fiul fostului ministru de justiție. Detaliile primei întâlniri cu Mădălina sunt decisive în a-i lămuri fascinația ce-l cuprinsese la vederea unei fetișcane de 14 ani care dansa Ciuleandra. Vitalitatea și exuberanța pe care fata le emana în vârtejul dansului îl captivaseră pe loc. Ca o adevărată „menadă dezlănțuită", tânăra îi robește simțurile prin reacțiile ei spontane și prin lipsa oricărei inhibiții în fața celui ce avea o poziție socială mult superioară ei. Când i-a furat un sărut, își amintește Puiu, fata s-a arătat *surprinsă și, neputându-se apăra altfel, și-a înfipt dințișorii în obrazul meu, ca o pisică supărată, și apoi a dat un țipăt scurt, de mulțumire.*

Smulsă din mediul ei și trimisă la cele mai pretențioase școli, Mădălina, devenită între timp Madeleine, dobândește o dimensiune apollinică, pierzându-și acea vitalitate primară care îl subjugase pe loc pe tânărul Faranga. Înăbușirea fondului dionysiac din ființa Mădălinei îi amorțește exuberanța originară, transformând-o într-o femeie misterioasă, de o melancolie accentuată. Tristețea pe care o păstra în ochi sugerează mai degrabă inadaptarea Mădălinei la noul mediu, înstrăinarea ei de lumea aristocrată în care pătrunsese fiind însă mascată cu multă demnitate. „Menada îmblânzită pare a-și fi trăit întreaga existență de aristocrată în așteptarea morții care să o redea sferei dionysiace de unde a fost smulsă împotriva voinței ei"[7].

O altă descoperire pe care Puiu o face singur, pe timpul șederii sale în sanatoriu, este că medicul sub îngrijirea căruia se afla era din același sat cu Mădălina, fiind chiar adoratorul față de care fata nutrea, probabil, sentimente de dragoste, ascunse cu multă grijă mai târziu, când intrase sub ocrotirea familiei Faranga.

6Ibidem, p.186-187
7Ibidem, p.186

Se repetă aici un scenariu prezent în mai multe opere rebreniene: relația de cuplu nu implică numai două, ci trei persoane, al treilea fiind, de regulă cel care provoacă ruptura tragică a unei legături deja statornicite. De asemenea, acest *al treilea*, chiar dacă nu este prezent, reprezintă partenerul cu adevărat dorit de unul dintre membrii perechii. Pentru acest *al treilea*, Mădălina manifestă sentimente de dragoste, el a reprezentat iubirea neîmplinită, legătura care i-a fost întreruptă brutal.

În majoritatea cazurilor, impedimentele care au condus la formarea altui cuplu decât cel dorit inițial sunt de ordin social. Putem să amintim aici motivul pentru care Ion, protagonistul romanului cu același titlu, deși o iubește pe Florica, alege să se însoare cu nefericita Ana, care îl iubea sincer, dar căreia Ion nu îi răspunde cu dragoste. Scopul lui era să devină stăpân pe averea acesteia.

În prezentul roman, Mădălinei nu i se oferă posibilitatea de a alege. Când un om cu greutate ca fostul ministru o cere în căsătorie pentru fiul său, soarta fetei este deja hotărâtă. În lumea satului românesc din romanele și nuvelele lui Liviu Rebreanu, destinul fetelor se decide în funcție de starea socială a pretendentului, ele neavând niciun cuvânt de spus. De aici se nasc numeroase drame sentimentale când, în căsniciile nefericite, dacă nu recurge la măsura brutală a sinuciderii, se cufundă într-o inexplicabilă tristețe care scapă înțelegerii celor din jur.

Rememorând dansul Ciuleandra, Puiu ajunge să recâștige pierduta dimensiune dionysiacă, fapt ce coincide cu prăbușirea definitivă în noaptea nebuniei, după ce se identifică iar cu ritmul dezlănțuit și infernal al dansului orgiastic. Influența nietzscheeană se concretizează deci în modul în care scriitorul demonstrează cum „din această coloratură dionysiacă derivă conotația tragică a instinctualității ca punct de ruptură a individualului invadat de transindividual, conotație definitorie pentru întrega operă a romancierului”[8].

Înțelegerea a ceea ce i-a făcut Mădălinei îi va provoca lui Puiu prăbușirea definitivă în nebunie. Nu pe frumoasa lui soție a dorit să o omoare, ci pe îndepărtatul ei iubit, pe doctorul Ursu, cel care, tainic, ocupa cotloanele ascunse ale inimii și ale minții sale. Crima lui este explicabilă în măsura în care el dorea să îl suprime pe *celălalt*, adică pe rivalul niciodată văzut, dar presimțit de soțul gelos.

Un alt aspect care îl apropie pe Rebreanu de filosofia nietzscheeană îl constituie problema *libertății individului*. Ambii scriitori își avertizează contemporanii în legătură cu pericolul pe care omul îl reprezintă pentru aproapele lui în contextul în care libertatea este înțeleasă cu a deține putere nelimitată asupra celuilalt. La un asemenea fenomen s-a ajuns și din cauza *conformismului spiritual* în care s-a cufundat Europa începând cu a doua parte a secolului al XIX-lea și culminând cu epoca interbelică a veacului următor.

Opera lui Nietzsche a însemnat nu doar o lectură care l-a încântat pe omul Liviu Rebreanu, ci, mai mult, îndrăzneala, mobilitatea ideilor şi densitatea aforistică a stilului filosofului german au influenţat într-o oarecare măsură opera scriitorului român.

Este posibil ca revolta filozofului de la Röcken manifestată împotriva *încremenirii* gândirii umane în faţa unor valori spirituale considerate imuabile, chiar dacă schimbările timpului ar cere ca acestea să vină în acord cu noile transformări pe care le cunoaşte omul modern, să constituie un element de gândire la care Liviu Rebreanu s-a arătat sensibil, citindu-l pe Nietzsche.

În *Despre catedrele virtuţii,* din *Aşa grăit-a Zarathustra,* ni se vorbeşte ironic despre “fericirea” celui care se conformează valorilor gata impuse spiritului său: *De zece ori să te împaci cu tine însuţi; căci să te-nfrunţi mereu este amarnic şi doarme rău cel ne-*

8Ibidem, p.187

mpăcat cu sine. (...) Respect autorităţii şi supunere! Chiar dacă-autoritatea este strâmbă. Aceasta-ţi cere somnul bun. E vina mea dacă puterii-i place să umble pe picioare strâmbe? [9]

Nu atât revolta şi demolarea unei credinţe sunt socotite periculoase pentru spiritul uman, cât mai ales impasibilitatea şi conformismul acestuia în faţa unor valori induse. De aceea pledoaria filozofului se îndreaptă înspre menţinerea vivacităţii spirituale a omului, care se cuvine păstrată chiar şi cu preţul negării valorilor anterioare. *Somnolenţa* şi aderarea necondiţionată la o serie de astfel de valori, incapacitatea de a avea deschidere la nou îl conduc pe omul modern înspre propria degradare.

Aşa se explică, în limbaj nietzscheean, *lumea voinţei de putere.* Aceasta semnifică "devenire, pluralism, solidaritate a contrariilor, fond ultim al conflictelor; o lume <inumană> în sensul depăşirii vechii morale." Autodepăşirea este, astfel, înţeleasă ca "esenţă a Fiinţei şi model al Universului."[10]

Pornind de la aceste repere, aşa ar trebui definite şi metamorfozele spiritului pe care ni le propune filozoful, susţinând că spiritul se schimbă, la început în cămilă, apoi în leu, pentru ca, în cele din urmă, să se transforme în copil. În pledoaria lui despre Supraom, Nietzsche întăreşte ideea potrivit căreia omul trebuie să fie şi să rămână Creator, însă păstrând mereu inocenţa începuturilor şi agilitatea spiritului prin care numai omului îi este dat să *în-fiinţeze* lumea: *Uitare este un copil, şi nevinovăţie, nou început şi joc, o roată ce se-nvârte prin ea însăşi, mişcare primă şi preasfântă afirmare.*[11]

Indiferent care ar fi conceptele susţinute de sistemul său filosofic, moartea lui Dumnezeu, voinţa de putere, definită ca "esenţa cea mai intimă a fiinţei", (în accepţia lui Ştefan Aug. Doinaş), eterna reîntoarcere sau apariţia Supraomului, trebuie să subliniem, mai înainte de orice, că propovăduind naşterea acestuia din urmă, Nietzsche l-a iubit, de fapt, pe om, ridicându-se împotriva amorţirii spiritului său.

Autodepăşirea omului pe care o gândeşte Nietzsche vizează deci o revalorizare ontologică a umanului în contextul în care, la scurt timp după ce filozoful a realizat *Aşa grăit-a Zarathustra,* mersul istoriei confirmă starea de criză socială şi morală în care societatea occidentală ajunsese, în preajma celui de-al doilea război mondial. Nu mai este nici o noutate faptul că Nietzsche se revoltase în mai multe rânduri împotriva mercantilismului lumii contemporane lui, anticipând, profetic parcă, iraţionalul faptelor petrecute în anii premergători celui mai teribil război al secolului al XX-lea:

Şi celor care stăpânesc lumea le-am întors spatele, când am văzut ce-nseamnă azi a stăpâni: afaceri mici şi târguieli pentru putere - cu cei mişei![12]

Interpretat în stricta lui literalitate şi fără a se identifica tocmai caracterul parodic al rândurilor sale, Nietzsche a fost, pentru scurt timp, ce-i drept, adoptat de ideologii nazismului, precum Ernst Krieck, de pildă. Dată fiind aversiunea filosofului de esenţă metafizică faţă de orice tip de formă constrângătoare de organizare socială, înţelegem de ce filosofia sa va fi în cele din urmă îndepărtată de ideologii celui de-al treilea Reich.

Tot o nefericită perspectivă interpretativă a determinat critica românească să respingă romanul *Gorila* al lui Rebreanu pe motiv că scriitorul ar trăda "simpatii legionare." Dimpotrivă, romanul care se deschide cu un motto din Nietzsche îşi schiţează de la început "un eşafodaj metafizic."

9 Friedrich Nietzsche, *Aşa grăit-a Zarathustra,* ed. a III-a, Bucureşti: Humanitas, 2000, p. 77-78
10 Ştefan Aug. Doinaş, *Nietzsche şi "discursul mixt", Introducere* la volumul *Aşa grăit-a Zarathustra,* ed. a III-a, Bucureşti: Humanitas, 2000, p. 33
11 Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p.77
12 Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 144

Cartea s-a născut în urma intenţiei autorului, nefinalizată în totalitate, de a scrie un roman despre "iubirea integrală." Însă, "dacă în *Pădurea spânzuraţilor* iubirea se sublimează în dragoste faţă de Dumnezeu şi de aproapele, locul acesteia din urmă îl va ocupa, în *Gorila*, pasiunea politică."[13]

Păienjenişul politic şi angrenajul distrugător al acestuia fac din acest roman nu o scriere simpatizând cu vreo doctrină a vremii, ci o carte în care se pledează lucid pentru menţinerea verticalităţii morale şi a demnităţii umane, protestul împotriva proliferării fanatismului de orice fel fiind mai mult decât evident.

Din replica unui personaj se recunoaşte acest lucru, încă din primul capitol al cărţii: *Trebuie totuşi să recunoaştem, dragă Costică, indiferent de situaţia guvernului de azi sau a celui de mâine, că trăim într-o epocă tulbure, într-o criză permanentă!*[14]

Împotriva unei astfel de ordini sociale care tinde să degenereze în haos şi care-şi atinge paroxismul degradării îşi ridică glasul şi Zarathustra în *Despre noul idol,* găsind ca soluţie pentru depăşirea acestei stări de criză, apariţia Supraomului, cel care, însă, nu se poate ivi decât acolo unde *statul se sfârşeşte.*

Supraomul, ne spune Nietzsche, nu îşi va înscrie existenţa într-o formă de organizare socială căreia îi sunt *putrede*, în primul rând, chiar *măruntaiele,* pentru că *statul e locul unde toţi sunt otrăviţi, şi buni şi răi; statul e locul unde toţi se pierd, şi buni şi răi; statul e locul unde lenta sinucidere a tuturor se numeşte viaţă.*[15]

Deşi recunoaşte că toţi cei care râvnesc puterea *adună bogăţii* care îi fac să devină şi mai săraci, pledoaria filosofului german vine în răspăr şi faţă de dogma creştină. Se întâmplă astfel deoarece creştinismul, sau cel puţin o parte din preceptele sale sunt considerate învechite, în sensul că această credinţă continuă să îndemne omenirea la conformism şi la complacere în autosuficienţă. De fapt, tocmai îndepărtarea lumii de la preceptele care propovăduiau împăcarea şi înălţarea de punţi între oameni, a condus societatea modernă la acel tip de acţiune înţeleasă ca voinţă nu de putere, ci de posesiune, acţiune ce a canalizat energiile umane către violenţa autodistructivă.

La începutul romanului rebrenian, acelaşi personaj episodic, magistrat de profesie, îşi continuă expunerea, apreciind că: *Criza, da, există şi chiar în stare endemică (...) nu numai la noi, ci în lumea întreagă... Războiul mondial a atins şi a sfârticat însuşi sistemul nervos al omenirii. Cine ştie cât timp va trece până se va vindeca rana asta morală, dacă cumva se mai poate vindeca. Dealtfel, toate marile zguduiri au fost urmate de prăbuşiri morale totdeauna mai dezastruoase decât vărsările de sânge sau distrugerile materiale.*[16]

Cu toate că în ambele scrieri se prefigurează iminenţa izbucnirii acestor momente de criză, ambii scriitori îşi păstrează încrederea în măreţia omului, în capacitatea acestuia de a-şi găsi drumul potrivit care să îl salveze, ontologic vorbind, de la mediocritate. Nietzsche spunea, şi tocmai aceste cuvinte au fost alese de Rebreanu ca moto pentru romanul său, că *ce e măreţ în om e că-i o punte, nu un capăt, ce este vrednic de iubire-n om e că-i o trecere şi o pierzanie,* filosoful demonstrând aici atât forţa cât şi fragilitatea umană, pendularea ei între elanul cuceririi piscurilor şi prăbuşirea în abisuri. Ameninţarea prăbuşirii, mai completează filosoful, devine o condiţie necesară autodepăşirii de care omul are nevoie pentru a accede la o nouă treaptă a devenirii sale.

Tot aşa, nu se poate să nu recunoaştem în ceea ce Rebreanu ne transmite prin vocea unora dintre personajele sale, semnele unui timp intrat într-un moment de criză,

13 Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998, p. 51
14 Liviu Rebreanu, *Gorila*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 9
15 Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 99
16 Liviu Rebreanu, *Gorila*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 9

care, oricât de gravă se anunţa, marca un sfârşit, dar şi un început, nebulos încă, pentru majoritatea oamenilor:

Noi suntem mai grăbiţi şi sinceri până la brutalitate, fiindcă brutal a fost şi timpul care ne-a crescut. Adolescenţa noastră, epoca poeziei şi a romantismului sentimental, s-a pierdut în experienţa războiului, iar tinereţea ni se scurge în perioada aceasta oribilă de nici pace nici război, ucigătoare de elanuri ori născătoare a unei lumi noi. (...) Ritmul existenţei s-a accelerat ameţitor. Maşinile devorează timpul şi timpul pe noi. (...) Ei bine, s-au dus vremurile preliminariilor. Până şi ardelenii au renunţat la pertractări. Esenţa, esenţa e deviza noastră şi oroarea de minciuni...[17]

În *Gorila*, roman apărut în 1938, asistăm la destrămarea tragică a iluziei celei mai frecvent cultivată până atunci de scriitorul român; este vorba de împlinirea fericită a *cuplului etern*, de salvarea prin iubire a eroului acaparat, la început, de patimile pentru pământ sau pentru politică.

Atracţia de nestăpânit dintre Toma Pahonţu, devenit un gazetar de succes şi Cristiana Belcineanu, soţia unui influent ministru, nu va avea o finalitate fericită, deoarece destinul implacabil face ca îndrăgostitul să-şi piardă viaţa brutal şi astfel, regăsirea echilibrului fiinţei lui rămâne numai o neîmplinită aspiraţie.

Identificăm, în evoluţia personajului, două etape, cea dintâi fiind legată de realizarea socială a unui individ ambiţios, dispus să facă orice fel de asociere în vederea dobândirii altui statut social. Toma Pahonţu este, mai întâi, atras de mirajul şi de forţa politicului, fapt care îi va da, pentru scurt timp, satisfacţii materiale.

La început, personajului nu îi lipseşte o oarecare doză de naivitate, crezând în capacitatea unei grupări cum este cea a "Fraţilor de cruce" de a schimba în bine societatea românească, aflată, atunci, în pragul distrugerii. De fapt, aşteptările lui Toma sunt aşteptările întregii societăţi româneşti, fascinată de ideea schimbării şi de *înnoire* a lumii. Încă din epoca interbelică se lansase ideea necesităţii apariţiei unui *om nou*, a unui *român nou*, capabil să revigoreze încrederea în forţa românismului şi a progresului naţiunii. Prea puţini recunoşteau că ceea ce se rostea cu atâta emfază nu era mai mult decât o goală retorică şi o demagogie ieftină, menită a atrage şi amăgi masele. Acesta este motivul pentru care, înspre final, eroul doreşte să se elibereze din plasa *fanatismului şi a misticismului.* Abia când personajul se regăseşte în iubirea pentru Cristiana, se distanţează de ideologia "Fraţilor de cruce," cărora le promisese sprijinul său, însă gestul acesta avea să-l coste viaţa. În această alegere stă nu doar regăsirea demnităţii eroului, ci şi tragismul său. Prăbuşirea lui Toma se datorează nu atât ambiţiei sale, care, iniţial, l-a împins să renunţe până şi la scrupule, cât angrenării lui în labirintul nefast al politicii acelor vremuri tulburi.

Citind confesiunile autorului însuşi, descoperim că în roman, în centrul atenţiei scriitorului nu stă atât evoluţia unui personaj, cât surprinderea trăsăturilor unui mecanism odios, al unei adevărate hidre, devorându-i pe cei pe care îi prinde în mreje.

În paginile *Jurnalului* său, din iunie 1938, Rebreanu mărturisea: *Cartea are un subiect ingrat. Gorila nu este un personagiu propriu-zis, ci simbolizează pacostea care a fost pentru ţara noastră politica. E adevărat, că evenimentele m-au ajuns din urmă într-atâta, încât s-ar putea spune că e vorba de un roman de actualitate, de un roman cu <cheie.>* Romancierul identifică în forţa distrugătoare a gorilei *naţionalismul cu pumnii în piept şi falsa democraţie.*[18]

17 Liviu Rebreanu, *Gorila*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985, p. 27
18 Mircea Muthu, *Gorila*, în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti,* vol. II, E-L, coordonat de Ion Pop, Clij-Napoca, Dacia, 1999, p.110

Referindu-se la atitudinea scriitorului din acest roman, Mircea Muthu susţine că "Rebreanu rămâne în, *Gorila*, un martor activ al lumii contemporane: înregistrându-i tensiunile, urmărindu-le efortul destructiv - Pahonţu va fi asasinat de 'fraţii de cruce'- şi interzicându-şi, tocmai de aceea, proiectarea lor ca semne reprezentative într-o presupusă 'lume nouă'."[19]

Nietzsche trăieşte şi el cu nostalgia (utopică, de altfel) şi cu încrederea în forţa Supraomului de a se depăşi negând şi distrugând valorile şi miturile vechii lumi. Ceea ce admiră el în Supraom este puterea lui de a fi *Creator*, în sensul că se naşte revoltat şi gata de a călca în picioare canoanele lumii care a fost.

De aceea, filosoful afirmă în *Aşa grăit-a Zarathustra* că *Pe creator, pe omu-acesta îl urăsc ei cel mai mult; pe cel ce sfarmă vechile valori şi table, pe spărgătorul - pe care-l socotesc drept criminal.*[20]

Însă finalitatea acţiunilor Supraomului ar fi constituit-o înălţarea unei lumi cu adevărat nouă, populată cu oameni puternici şi cu spiritul liber, aşa cum nu se află printre contemporanii săi. Din nefericire, doctrinele "eliberatoare" ce s-au întemeiat mai târziu pe afirmaţiile nietzscheene au reprezentat numai un paravan pentru aceleaşi meschine scopuri umane: acumularea de putere şi de bogăţii; cu alte cuvinte, ele s-au născut din raţiuni la fel de meschine ca şi scopurile imediate ale celor *mulţumiţi-de-totul-şi-de-toate.* Lumea la care filozoful visase era *inumană* prin tăria aspiraţiilor ei, iar nu prin *inumanul* măsurilor punitive şi distructive îndreptate împotriva aproapelui.

Asemenea momente de confuzie şi de atitudini radicale manifestate de om împotriva semenilor săi surprinde şi Rebreanu în *Gorila.* Deşi născută în urma unei grele gestaţii de nouă ani, cartea aduce în faţa cititorilor ei un aspect relativ nou pentru scrisul rebrenian. Interesul pentru social se păstrează şi aici, însă este necesar să distingem diferenţele. În această privinţă ne ajută una dintre mărturisirile autorului însuşi:

Dacă "Răscoala" cuprindea revoluţia sufletului ţărănesc, "Gorila" cuprindea revoluţia sufletului orăşenesc, la o răscruce de drumuri, de destine. Acţiunea acestei cărţi adună şuvoaiele ce intră în semnificaţia socială a materialului ei. Nu aduce romanţări de iubiri platonice, nici fluturări de batistă, nici feerii; ci sapă albie adâncă, pe unde vin apele prăbuşirilor, ale prefacerii sufletelor şi instituţiilor acestui neam.[21]

Cu toate că diferă mijloacele adoptate, cei doi scriitori dezbat aceeaşi problemă, anunţând unele dintre cele mai acute momente de criză pe care le-au cunoscut societăţile europene în prima parte a secolului al XX-lea şi, mai cu seamă, înaintea celui de-al doilea război mondial. Recurgând la un limbaj parodic, poetic şi, cel mai adesea aforistic, Nietzsche anunţă, încă de la finele veacului al XIX-lea marile probleme cu care omenirea se va confrunta în anii care vor urma.

Rebreanu rămâne pentru noi scriitorul care a radiografiat cu un deosebit de fin spirit de observaţie societatea românească surprinsă în pragul confruntării ei cu unele dintre cele mai grele încercări la care o supusese istoria. *Gorila* este un roman de factură realistă în care se inserează şi primele elemente ce marchează însăşi criza acestei formule.

În plus, la nivelul construcţiei, *Gorila* reprezintă exemplul atipic pentru maniera rebreniană de construcţie a romanului. Perfecţiunea corpului sferoid este aici minată "de o dramă care este aceea a societăţii moderne însăşi."[22]

19*ibidem*, p. 111
20 Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 260
21*De la "Gorila" la "Răscoala,"* în volumul: Liviu Rebreanu, *Jurnal, II,* Bucureşti, Minerva, 1984, p. 274, (interviu acordat lui Mihail Şerban)
22 Mircea Muthu, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*., ed. cit., p. 50

Liviu Rebreanu a renunțat la formula romanului sferic, un roman care l-a consacrat și care propunea o viziune unitară și coerentă asupra lumii. Dacă în romane precum *Ion*, *Pădurea spânzuraților* sau chiar *Răscoala*, organizarea lumii îi permitea scriitorului să creeze o construcție geometrică, evenimentele din preajma celui de-al doilea război mondial indică o destructurare a mediilor sociale. Lumea nu mai funcționează după vechile reguli, iar reflectarea universului uman aflat în disoluție impunea și alte reguli de construcție a unei creații artistice. Viziunea fragmentară, imposibilitatea anticipării cursului evenimentelor, prezența unui narator care nu mai reușește să surprindă unitatea lumii sunt doar câteva dintre semnele care anunță schimbarea de viziune și construcție a unei opere.

Se poate vorbi, în cazul acestui roman, de un final, (ar fi prea mult să-l numim deschis), să-i spunem *indecis* ar reda poate mai bine încercarea noastră explicativă. Structura simetrică nu mai intră aici în discuţie, cartea încheindu-se cu momentele când, la procesul în care se dezbătea cazul uciderii lui Toma Pahonţu, juriul se retrage pentru deliberare.

Verdictul rămâne neanunţat, în „suspensie", iar cititorului i-ar putea părea neelucidate încă vreo câteva probleme discutate în carte. În definitiv, nu doar noul tip de construcţie ne surprinde, ci şi noutatea problematicii cărţii prin care Liviu Rebreanu se recomandă ca unul dintre cei dintâi autori ai romanului *politic* românesc.

BIBLIOGRAPHY

Doinaș, Ștefan, Aug., *Nietzsche și „discursul mixt", Introducere* la volumul *Așa grăit-a Zarathustra.* Ed. a III-a, București, Editura Humanitas, 2000.

Muscă, Vasile, *Studiu introductiv* la volumul *Nașterea filosofiei în epoca tragediei grecești.* Traducere și note de Mircea Ivănescu, Cluj, Editura Dacia, 1998.

Muthu, Mircea, *Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului*. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1998.

Muthu, Mircea, *Gorila*, articol din volumul *Dicționar analitic de opere literare românești.*vol. II, coordonator Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1999.

Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra.* Ed. a III-a, București, Editura Humanitas, 2000.

Petrescu, Ioana, Em. Ciuleandra, articol din volumul *Dicționar analitic de opere literare românești.*vol. I. București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998.

Rebreanu, Liviu, *Gorila*. București, Editura Minerva, 1985.

Rebreanu, Liviu, *Jurnal*, volumul II, București, Editura Minerva, 1984.

Șerban, Mihail, *De la „Gorila" la „Răscoala",* interviu din volumul *Jurnal*, volumul II, București, Editura Minerva, 1984.

REMEMBERING AND LITERATURE IN CLARICE LISPECTOR'S FICTION

Rodica Grigore
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:Considered the great witch of Brazilian literature, acclaimed as the best woman-writer of Jewish origin and the perfect example of an exquisite reconfiguration of European modernist ideas, Clarice Lispector is a fascinating author. This is obvious since her first novel Perto do coração selvagem (Near to the Wild Heart, 1943), a book that was awarded several literary prizes in Brazil, even if afterwards the text would be often ignored within the critical studies dedicated to Lispector. Compared to the narrative strategies used by Virginia Woolf and apparently influenced by James Joyce's stream of consciousness (even if Lispector underlined that she had not read Joyce's creation by the time she wrote this text) the book represents a perfect example of Buildungsroman, but also stresses the importance of art and especially of literature in its young heroine's life.

Keywords: modernism, literary character, stream of consciousness, memory, woman writer.

Afirmată pe neaşteptate în spaţiul cultural brazilian şi transformată peste noapte, imediat după publicarea primului său roman, *Aproape de inima vijelioasă a lumii*(1943), într-o adevărată figură-cult, supranumită „marea vrăjitoare a literaturii braziliene"[1], dar rămânând, din cauza caracterului adesea experimental al prozei sale şi a permanentului ei efort de a da un nou sens limbajului romanesc al vremii (care îi părea prea înţepenit în clişee), mai degrabă citată decât citită, Clarice Lispector (1920 – 1977) este una dintre marile voci ale literaturii continentului sud-american. Iar opera sa nu încetează să suscite comentarii dintre cele mai diverse – şi nici să fascineze cititorul dispus să treacă dincolo de graniţele consacrate ale naraţiunii tradiţionale.

Mode şi modele literare

Considerată de numeroşi exegeţi cea mai valoroasă scriitoare de origine evreiască după Franz Kafka[2], Lispector s-a născut în Ucraina, dar a crescut în Recife, Brazilia, unde familia sa (care îndurase teribile suferinţe de pe urma pogromurilor din timpul Războiului Civil din Rusia) emigrase la începutul lui 1922. Rămasă de timpuriu orfană de mamă, Clarice trebuie să se adapteze atmosferei tumultuoase din Rio de Janeiro, unde se mută tatăl său, în speranţa unei vieţi mai bune, aici ea începând şi studii universitare de drept, dar afirmându-se şi ca jurnalistă şi autoare de proză scurtă[3]. Romanul ei de debut, *Perto do coração selvagem*, o impune cu repeziciune şi definitiv drept reprezentantă de seamă a modernismului în Brazilia, formula narativă practicată de autoare în această carte – şi excelent stăpânită, în ciuda tinereţii sale – fiind pe bună dreptate comparată cu tehnicile monologului interior şi ale fluxului conştiinţei, aşa cum sunt ele cunoscute mai ales în proza de limbă engleză, în creaţia lui James Joyce sau a Virginiei Woolf. În paranteză fie spus, chiar titlul romanului lui Lispector, ca şi epigraful,

1Benjamin Moser, *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, Oxford University Press, 2009, p. 12.
2Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Violence and Narrative in Clarice Lispector*, University of Minnesota Press, 1994, p. 27.
3 Cf. Benjamin Moser, op. cit., p.15.

sunt preluate din *Portret al artistului în tinereţe*, cu toate că autoarea mărturiseşte că l-a citit pe Joyce abia după acest debut fulminant, sintagma care dă titlul cărţii sale fiind sugerată de scriitorul Lúcio Cardoso, unul dintre prietenii apropiaţi ai lui Clarice Lispector şi unul dintre principalii săi susţinători.

Imediat după apariţie, cartea aceasta e catalogată ca eveniment lingvistic, capodoperă juvenilă şi chiar, de către Lêdo Ivo, drept „cel mai reuşit roman scris vreodată în limba portugheză de o femeie”[4], fiind recompensat cu prestigiosul premiu Graça Aranha pentru roman, în anul 1944. Alegând să prezinte, utilizând procedee ale modernismului, trăirile şi frământările unei protagoniste, Joana, aflate pe dificilul drum al descoperirii de sine şi al trecerii de la copilărie la adolescenţă, iar apoi la maturitate, Clarice Lispector porneşte, din capul locului, pe un drum neumblat până atunci în literatura braziliană, mai preocupată, în anii şi deceniile anterioare, de „marile” subiecte (tematica socială ori istorică) ori de conflictele bine construite. Cu o artă uluitoare, tânăra scriitoare dezvăluie, adesea într-un singur paragraf, combinaţia de frumuseţe şi grotesc ori primejdie existentă până şi în cele mai (aparent) neînsemnate fiinţe ori întâmplări. Poate şi de aceea (tocmai de aceea!), ceea ce o parte a criticii a considerat a fi simplu eşec ori neîmplinire stilistică datorate lipsei de maturitate reprezintă în egală măsură specificul creaţiei unei autoare de un talent rar – „dar şi marea sa reuşită.”[5] Căci, chiar şi în secvenţele narative în care totul pare excesiv studiat, până la gradul de a se transforma în manieră, Lispector demonstrează excelente intuiţii, surprinzând revelaţiile personajelor sale ori sfâşierea lor lăuntrică într-un mod absolut nou şi întru totul convingător în literatura braziliană a epocii – şi nu numai. Şi deşi evenimentele care marchează la nivel exterior existenţa Joanei, protagonista din *Aproape de inima vijelioasă a lumii*, nu lipsesc (ea creşte alături de un tată iubitor după moartea prematură a mamei, îşi pierde apoi şi tatăl, ajunge în casa unei mătuşi care, incapabilă s-o înţeleagă, o va trimite la internat, se căsătoreşte cu ezitantul Otávio, doar pentru a-l părăsi ulterior), ceea ce contează în romanul acesta sunt sentimentele Joanei, gândurile ei şi, mai presus de toate, dorinţa sa de a-şi afirma individualitatea şi vocaţia artistică.

Spre deosebire de Borges, cu care a fost uneori comparată în ceea ce priveşte capacitatea de a spune mult în puţine cuvinte, Clarice Lispector evită modelele tradiţionale ale naraţiunii şi preferă să nu ofere cititorului satisfacţia anecdotei bine scrise. Ţelul ei suprem, din punct de vedere estetic, va fi de a surprinde momentul trăit în intensitatea sa unică, de a sugera (de a exprima!) sentimentul ambiguităţii şi de a se situa în mod deliberat printre ideile abstracte – nu o dată preluate din gândirea şi scrierile lui Spinoza, de care era foarte influenţată în epoca elaborării textului de faţă. Prin urmare, personajele din carte, fie că e vorba despre Joana, fie despre mătuşa sa, de Otávio ori de bărbatul de care Joana se îndrăgosteşte la un moment dat, par lipsite de acele elemente de natură să le creioneze exact biografiile ficţionale, nu o dată aceste personaje fiind privite ca versiuni transformate artistic ale propriei sensibilităţi, oglinzi simbolice în care autoarea însăşi să se poată privi – pentru a se putea, finalmente, înţelege şi exprima pe sine. „Tot ce se petrece în jurul meu mă atinge şi mă influenţează”, spunea, în acest sens, Clarice Lispector; „văd prea mult, aud prea mult.”[6] Iar expresia în plan narativ e singurătatea de care sunt afectate mai toate personajele pe care le-a creat, ca şi convingerea acestora că izolarea poate fi depăşită doar parţial şi doar prin arta de care,

4 Apud. Levilson Reis, “Clarice Lispector”, in Cynthia M. Tompkins and David W. Foster, eds., *Notable Twentieth-Century Latin American Women*, Westport C.T., Greenwood, 2011, pp. 165-169.
5*The Cambridge History of Latin American Literature* (Vol. III). Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 2008 („Brazilian Prose from 1940 to 1980”), p. 195.
6 Apud. Benjamin Moser, op. cit., p. 78.

într-un fel sau altul, se simt atrase. Meditaţiile adesea amare asupra condiţiei umane pe care le regăsim în cărţile ei, de la cea de debut şi până la *Legături de familie* (*Laços de família*, 1960) sau *Apa vie* (*Água viva*, 1973) sunt determinate şi de această convingere, dar şi de permanentul efort al autoarei de a spune esenţialul cu privire la natura individualităţii, la cea a solidarităţii sau la aceea a mereu complicatelor relaţii dintre oameni.

De aceea, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* este o carte centrată în jurul unei metafore pe care protagonista o exprimă extrem de pregnant, vorbind despre propria sa nevoie de a se simţi ocrotită, dar, deopotrivă, despre latura opresivă a oricărei relaţii umane, fie că e vorba despre cea de iubire paternă sau de aceea a iubirii matrimoniale. Prin urmare, toate personajele din jurul Joanei devin replici pe care ele le dau acesteia, oglindind, practic, procesul de ei de maturizare, textul funcţionând într-un mod oarecum asemănător cu cel din *Valurile*, de Virginia Woolf. Pline de introspecţii, paginile cărţii, chiar şi atunci când prezintă formal evenimentele existenţei exterioare, rămân preocupate de latura interioară şi de ceea ce se petrece în sufletul Joanei. Căci tocmai multitudinea de senzaţii, percepţii şi elanuri pe care le resimte aceasta o izolează de ceilalţi, fie prieteni, fie membri ai familiei, determinând opiniile în general negative pe care cei din jur le au despre ea: mătuşa o consideră „o viperă" (fără prieteni şi incapabilă să-l găsească pe Dumnezeu), iar Otávio e deopotrivă atras şi înspăimântat de soţia lui.

Ignorând cu bună ştiinţă categoriile – întotdeauna impuse de ceilalţi – de bine şi rău, Joana dă senzaţia, în multe momente, că e o fiinţă amorală, convinsă că tocmai situarea sa dincolo de orice convenţie (socială) îi permite să descopere ceea ce contează cu adevărat – în lumea din jur şi în sine. Cu toate acestea şi în ciuda dificultăţilor pe care un astfel de text le poate ridica în faţa cititorului, personajele din *Aproape de inima vijelioasă a lumii* doresc cu disperare să înţeleagă şi să fie înţelese, obsedate de distanţa uneori imposibil de suprimat care există între emoţiile profunde şi cuvintele care ar trebui să le exprime, însă de cele mai multe ori nu reuşesc s-o facă. E ca şi cum Clarice Lispector ar încerca să pună în paginile acestei cărţi simbolurile lucrurilor din universul exterior prin descrierea atentă a lucrurilor în sine, dorind, chiar dacă e conştientă de posibilul eşec al unui asemenea demers, să descopere modalitatea de a face ca emoţia să comunice în mod real cu sensul care-i este dat, dar şi cu cuvântul care o exprimă. Iar această adevărată luptă a autoarei, care se vădeşte mai cu seamă la nivelul stilistic al textului, e în permanenţă dublată de o alta, cea a Joanei de a se face corect înţeleasă în relaţiile pe care le are cu cei din jurul său, dar şi de a reuşi să păstreze nealterate valorile în care crede şi aspiraţiile pe care le nutreşte. Interesant este, de asemenea, că statutul de eroină la care visează foarte de timpuriu Joana, dovadă dialogurile pe care le poartă cu tatăl său încă pe când e doar o fetiţă, este atins, cu toate că ea însăşi, ca personaj, pare a nu se ridica întotdeauna la nivelul speranţelor pe care cititorul le are în privinţa ei. Însă Joana devine o veritabilă eroină, mai cu seamă deoarece, în ciuda tuturor problemelor pe care le are sau a atitudinii negative a celor din jur, îşi păstrează puterea de a crede în adevărurile sale şi de a le rosti – întotdeauna cu curaj. Şi, deşi adevărul poate fi, cel puţin uneori, foarte puţin plăcut, cei care au puterea de a-l spune în faţa celorlalţi (care preferă să se ascundă în spatele confortabilelor convenţii sociale) rămân, orice am putea fi tentaţi să spunem, adevăraţi eroi.

Artă a romanului și voci narative

Fiind primul roman al lui Clarice Lispector, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* nu s-a aflat, după entuziasmul care a urmat publicării sale, prea adesea în centrul studiilor critice are au fost dedicate autoarei braziliene. Cu toate acestea, e unul dintre cele

mai reuşite şi mai profunde texte pe care aceasta le-a scris vreodată, reuşind să pună în discuţie, cu curaj şi cu delicateţe deopotrivă, toate rolurile feminine prestabilite şi „să găsească şi modalităţile de a respinge toate acele forţe exterioare ce împiedică talentul artistic feminin să se afirme în mod plenar."[7]

Cartea devine, privită astfel, şi un extraordinar roman de formare, căci drumul urmat de Joana, de la copilărie la descoperirea vocaţiei literare, este o veritabilă iniţiere, în cadrul căreia, nu o dată, Joana îşi e sieşi maestru ori ghid, în mijlocul unei lumi prea puţin dispuse să o asculte. Iar de-a lungul acestui sinuos traseu, deloc lipsit de mari dificultăţi, protagonista lui Lispector va avea posibilitatea de a-şi exersa cele trei calităţi pe care ştie bine că le posedă: puterea (arta?) de a simţi, de a gândi şi de a rosti. Ceea ce atrage de la bun început în această carte e faptul că Joana însăşi descoperă doar pe parcus, nicidecum dintr-o dată, ce înseamnă pentru ea literatura şi care sunt, în acest nou context, rolul şi sensul artei. Iar sacrificiul pe care trebuie să-l facă pentru a avea acces la lumea pe care şi-o doreşte vizează în primul rând renunţarea la tot ceea ce, în epoca respectivă, era considerat a însemna vocaţie feminină adică, în fond, conformarea la imaginile consacrate de fiică ascultătoare, iar apoi de soţie şi mamă supusă. Numai că ea le subminează de la bun început pe toate, mărturisindu-i tatălui ei că îşi doreşte nici mai mult nici mai puţin decât „să fie erou" şi provocându-şi, după ani de zile, soţul cu aptitudinile ei intelectuale care devin, din punctul limitat de vedere al lui Otávio, o ameninţare la adresa stabilităţii matrimoniale şi mai ales la aceea a poziţiei sale de superioritate (masculină), ca intelectual, profesor de drept şi autor de articole ştiinţifice. Joana, cu aerul ei (comparat de unii critici cu cel al romanticilor „poeţi blestemaţi"), devine o neaşteptată ipostază a „artistului la tinereţe"[8], dar şi protagonistă a unei aventuri în egală măsură textuale şi interpretative. Căci ea e aceea care îl citeşte pe Spinoza şi-l înţelege mai bine decât „savantul" (mai precis, doar preţiosul!) său soţ – relaţia cu acesta devenind, pe alocuri, mai puţin o căsnicie şi mai mult o acerbă şi abia disimulată competiţie intelectuală.

În plus, pentru Lispector, scrisul însuşi e semnul – şi replica în cheie modernă – la semnificaţiile biblicei Căderi. De aici şi sensurile imaginilor influenţate de imaginarul religios, de la şarpele cu care o asemuieşte pe Joana mătuşa sa, la vieţuitoarele pe care tânăra le observă şi de care uneori reuşeşte să se apropie cu mai mare uşurinţă decât de oameni. Scrisul, aşadar, oferă omului accesul la un nou tip de cunoaştere, depăşind orice interdicţie prestabilită, impusă de orice autoritate, fie ea divină sau umană, cu scopul de a menţine o ordine veche, pe care cei asemenea Joanei vor, desigur, s-o răstoarne. Cititorul, alături de această unică protagonistă, e martorul unei iniţieri complicate şi beneficiarul unui fruct al cunoaşterii care e, de multe ori, amar, însă întotdeauna dezirabil. Joana, pe de altă parte, îşi asumă rolul şarpelui în Paradis în primul rând cu scopul de a se pune pe sine la adăpost de toate măştile sociale pe care familia şi cunoscuţii se aşteptau (ori chiar doreau!) ca ea să le adopte. Dar ea refuză totul şi respinge orice ar fi putut fi dinainte decis, alegând „să-şi construiască destinul pe măsură ce îşi trăieşte viaţa"[9], asumându-şi toate greşelile pentru a se bucura, apoi, de toate beneficiile pe care o asemenea temeritate i le putea aduce.

Fără să beneficieze de un narator omniscient, *Aproape de inima vijelioasă a lumii* pune în scenă toate modalităţile – şi subtilităţile – ce carecterizează funcţionarea conştiinţei câtorva personaje care ocupă, pe rând, prim planul textului. Cu toate astea, subiectivitatea Joanei şi treptele devenirii sale reprezintă punctul nodal al cărţii, romanul încadrându-se, din acest motiv, în ceea ce critica a definit drept „construcţie

7 Marta Peixoto, op. cit., p. 56.
8 Ibid., p. 62.
9 *The Cambridge History of Latin American Literature* (Vol. III), ed. cit., p. 196.

monocentrică". Căci, în ciuda aparentei fragmentări, toate celelalte personaje depind de Joana – pe care trebuie s-o susţină, s-o contrazică ori pur şi simplu s-o oglindească, accentuând, în acest fel, viabilitatea alegerilor protagonistei şi caracterul său puternic. În lipsa ei, acestea îşi pierd consistenţa, devenind apariţii de-a dreptul fantomatice şi adesea decorative ori strict exterioare, chiar dacă, formal, ele rostesc uneori lungi monologuri.

Aproape de inima vijelioasă a lumii capătă, şi în acest fel, ca text romanesc, o stranietate ce deconcertează şi, deopotrivă, un aer oniric, câtă vreme numeroase momente esenţiale în evoluţia Joanei se petrec parcă într-un vis ce nu poate fi întrerupt – numai că, să nu uităm, toate secevenţele acestuia sunt integrate într-o reţea (socială şi culturală) foarte bine definită, pe care, cel mai adesea, Joana o subminează. În acest fel, scriitura lui Clarice Lispector capătă noi valenţe, criticii descoperind posibile apropieri între fragmente din romanul de faţă şi unele dintre cele mai reuşite pagini din opera lui Katherine Mansfield, André Gide sau chiar Marcel Proust, cu literatura căruia romanciera braziliană avea declarate afinităţi, romanul acesta mizând uneori pe elemente stilistice ce duc cu gândul la memoria involuntară din *În căutarea timpului pierdut*. Iar dacă, aşa cum am spus, esenţial este întotdeauna, în această carte, nivelul interior, iar nu planul evenimentelor ce marchează existenţa publică a personajelor, prin analiza psihologică întreprinsă cu o extraordinară acuitate, Lispector demonstrează o calitate de observaţie şi de pătrundere care pe drept cuvânt poate fi numită – a şi fost, de altfel – dostoievskiană.

Prin urmare, scriitoarea evită cu grijă să o sortească pe Joana acelui *happy-end* specific prozei care cucerea, în anii '40 ai secolului trecut, spaţiul cultural brazilian, şi care ar fi confirmat integrarea protagonistei la o lume în ale cărei valori pur formale ea nu poate crede nici o clipă. Iar Joana, printr-o duplicitate care nu e nicidecum superficialitate, dar şi prin capacitatea de a se situa mereu între graniţele ambiguităţii pe care ea însăşi le trasează, exprimă pe de o parte complexitatea dorinţelor şi aspiraţiilor feminine, dar reuşeşte să depăşească pasivitatea pe care se presupunea că femeile dintr-o anumită epocă sau lume ar trebui să o manifeste. Concret, Joana se desprinde foarte de timpuriu de toate personajele masculine cu care stabileşte legături sau de care se simte temporar atrasă. Moartea prematură a tatălui ei o face ca, ulterior, să nu considere o catastrofă despărţirea de Otávio sau de iubitul pe care îl are, după ce îl lasă pe fostul ei soţ să rămână alături de Lidia, amanta sa deja însărcinată. Clarice Lispector intuieşte perfect cum să prezinte aceste iubiri incomplete, tragice sau apărute în momentele nepotrivite, exegeţii afirmând că în acest fel scriitoarea (care numea acest fenomen „amor ruim") a dat o formă specifică vechii iubiri tragice din teatrul clasic – iar acest lucru se vede încă din epoca adolescenţei Joanei, când ea este atrasă de profesorul care îi încurajează aspiraţiile artistice, între cei doi desfăşurându-se şi un complicat joc al seducţiei şi al iubirii interzise.[10]

Interesant este, apoi, că Joana simte că, de fiecare dată când se implică într-o relaţie amoroasă, capacitatea sa artistică se diminuează, decizia de a-l părăsi pe Otávio fiind determinată mai ales de convingerea pe care ea ajunge s-o aibă, şi anume că mariajul acesta o nimiceşte, anulându-i progresiv puterea dorinţa de a simţi – şi de a afirma adevărurile profunde ale fiinţei sale. Semnificativă, de asemenea, rămâne comparaţia permanentă pe care cititorul o descoperă între Otávio şi tatăl Joanei – cel care reuşea mereu să o ocrotească şi să o asculte, în vreme ce căsnicia cu specialistul în drept devine treptat (dar în foarte scurt timp!) asemenea unei închisori care-i răpeşte individualitatea şi îi seacă talentul, o temniţă, deci, din care Joana e convinsă că nu poate ieşi decât părăsindu-şi căminul conjugal. Însă nici după aceea experienţa strict erotică nu e altceva pentru protagonista acestei cărţi decât o altă formă a puterii sale de a exprima (de a prinde

10 Marta Peixoto, op. cit., p. 74.

ori de a „pune") lumea exterioară în propriile cuvinte – pe care îşi regăseşte dorinţa de a le spune şi mai ales de a le scrie.

Finalul textului, în ciuda dorinţei cititorilor epocii în care apare *Aproape de inima vijelioasă a lumii* de a primi sfârşitul fericit, consacră singurătatea Joanei însă, în egală măsură, evidenţiază încrederea crescândă pe care ea o are în are în propriul talent şi în vocaţia sa artistică. Contrazicând şi chiar dispreţuind toate rolurile sociale consacrate ale lumii braziliene, Joana alege să trăiască în conformitate cu normele şi regulile pe care ea însăşi le stabileşte, doar în acelea putând să creadă. Căci ea e în primul rând o fiinţă a cuvântului, trăind, pe măsură ce le elaborează, propriile ficţiuni care devin, astfel, mai reale decât realitatea universului exterior al lumii în care se desfăşoară existenţa sa cotidiană. Din acest punct de vedere, călătoria simbolică a Joanei, în drumul ei spre descoperirea de sine, o va aduce, în cele din urmă, aproape de propria sa inimă vijelioasă, nu doar de aceea a lumii – cu care, în paranteză fie spus, în anumite momente, în descendenţa marilor romantici, pare a se identifica, găsind în propria sa vocaţie de creator obiectul suprem al veritabilei *questa* pe care o întreprinde şi căreia cititorul îi este martor.[11]Modernismul creaţiei şi deopotrivă al viziunii lui Clarice Lispector se vădeşte exact în acest punct, căci devine clar, în finalul cărţii, că Joana a fost învestită cu o funcţie dublă, fiind atât personajul supus iniţierii, cât şi obiectivul mult dorit, câtă vreme ceea ce ea doreşte cu disperare să afirme se află – la început ascuns, iar apoi tot mai vizibil – în ea însăşi. Iar pentru a atinge acest suprem ţel artistic, decide să aleagă arta în pofida simplei şi calmei existenţe casnice care, în viziunea sa, echivala cu o moarte spirituală, după cum ea însăşi afirmă. Pentru Joana, la fel ca şi pentru Lispector, a trăi şi a scrie înseamnă, în mod semnificativ, acelaşi lucru, literatura tinzând, în acest fel, să devină o veritabilă arenă a confruntării dintre forţele adverse prezente în sufletul omenesc, dar şi locul, singurul loc, unde adevărul – deopotrivă al artei şi al vieţii – poate fi rostit până la capăt.

BIBLIOGRAPHY

Clarice Lispector, *Aproape de inima vijelioasă a lumii (Near to the Wild Heart)*. Traducere de Dan Munteanu Colán, Bucureşti, Editura Univers, 2014.

The Cambridge History of Latin American Literature (Vol. III). Edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 2008, („Brazilian Prose from 1940 to 1980").

Benjamin Moser, *Why This World: A Biography of Clarice Lispector*, Oxford University Press, 2009.

Marta Peixoto, *Passionate Fictions: Gender, Violence and Narrative in Clarice Lispector*, 1994, Univ. of Minnesota Press.

Levilson Reis, „Clarice Lispector", in Cynthia M. Tompkins and David W. Foster, eds., *Notable Twentieth-Century Latin American Women*, Westport C.T., Greenwood, 2011, pp. 165-169.

11 Ibid., p.

THE USES OF OBLIVION BETWEEN TRAUMA AND BALM IN KAZUO ISHIGURO'S THE BURIED GIANT

Irina Toma
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract:Each of Kazuo Ishiguro's novels hides a "buried giant" within its substance, a monstrous secret that is gradully exhumed with unsettling consequences. The present paper focuses on Ishiguro's latest novel, whose action plunges the reader in the England of Geoffrey of Manmouth and the other mythologizers who gave the world King Arthur, Sir Gawain and Merlin, the wizard. In a village whose amnesia and smothering forgetfulness is addictive, an elderly couple starts a quest in which personal and collective memory mingle with a view to disclosing crucial information that has been witheld. This process of exhumation functions as the distingushing mark of Ishiguro's style, which applies the techniques of detective fiction to the mysteries of the heart.

Keywords: amnesia, memory, giant, quest, forgetfulness

Each of Kazuo Ishiguro's novels hides a "buried giant" within its substance, a monstrous secret that is gradully exhumed with unsettling consequences. The unfolding of the novles always turns out to be a movement of remembered forgetfulness, in which memory imbues everything with a sense of loss that we can only recuperate through forging, nursing and celebrating brittle human relationships. As stated by Sean Matthews in a recent collection of essays dedicated to Ishiguro: " At the heart of Ishiguro's work is a series of grand, dialectical oppositions: between History and the Present; Objectivity and Subjectivity; Reality and Imagination; Individual and Collective; Contingency and Universality; Realism and Surrealism."[1]

Kazuo Ishiguro's work can be considered illustrative of what was called, in the related area of postcolonial writing, "the literature of fictional returns". The exilic dimension underwrites a narrative sensibility where spatial dislocation is transposed to the temporal realm, so that all his protagonists are situationally exiled or out of sync with the worlds they find themselves in. This overwhelming sensation of "being out of place" justifies the protagonists' concern with events from the past, the abundance of flash-back sequences in Ishiguro's work, the recurrent pronouncements in the novels about the uncertainty and malleability of memory, and also the melancholy tone suffusing them.

His novels use memory as a mediator between the psychological and the political, to express the defamiliarising experience undertaken by their heroes. If in his other novels individual displacement can be associated with a type of obsession with themes of individual memory and loss, *The Buried Giant* approaches the concept of collective memory loss, of the mysterious amnesia of a whole community meant to stifle a traumatic event set after the end of a war between Saxons and Britons. Suggesting that the desire to forget lurks under the form of the amnesic breath of a giant dragon which overwhelms the whole community, Ishiguro questions the reliability of collective memory seen as a reluctance to exhume buried memories. Haunting the novel there lurks the possibility that

1 Sean Matthews (ed.), Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives, p.7

the memories themselves may be false and the memory loss that may serve a troubled people as a blessing cannot help but threaten the individual with the dissolution of his or her self.

Written not as a novel about historical amnesia but as an allegory of historical amnesia, set in the 7th century Britain, teeming with ogres, dragons and Arthurian knights, *The Buried Giant* may be read as a story about the condition of forgetting imposed on the population by an external source. Consequently, the present paper aims at demonstrating that such a story may function as a theology of suffering about historical victims, no matter the age or space.

As Kazuo Ishiguro himself once jokingly suggested ("I write the same novel over and over again"), each of his previous novels hides a "buried giant, a secret that is gradually exhumed with unsettling consequences."[2] Stevens in *The Remains of the Day* haltingly reveals that his revered employer used to be a Nazi sympathizer, likewise the master painter in *An Artist of the Floating World* turns out to have collaborated with the imperialist regime in the 30s. In *Never Let Me Go* the secret consists in the revelation that the narrator and her fellow-boarding school students are genetic clones being harvested for their internal organs. The overall image in these novels is that of characters trying to bury their secrets beneath heavily reinforced strata of denial, self-delusion and cognitive dissonance. The revelations always lead to reflection and a profound, deforming sense of regret. This process of exhumation is the distinguishing mark of Ishiguro's style, which applies the technique of detective fiction to the mysteries of the heart. In all these novels the fictional spaces created out of the landscapes of the past and of memory and its deficiencies map out the creative forces of nostalgic desire as well as a preoccupation with the homesickness of metaphorical and personal orphanhood that transforms the investigation into an exploration of personal identity and sense of displacement. Ishiguro himself offers the clue to this permanent quest for identity in his novel *Never Let Me Go* : " Then there were those questions about why we wanted to track down our models at all. One big idea behind finding your model was that, when you did, you'd glimpse your future……Nevertheless, we all of us, to varying degrees, believed that when you saw the person you were copied from, you'd get some insight into who you were deep down, and maybe too, you'd see something of what life held in store."[3]

The major shift performed by the author in *The Buried Giant* consists in the subtle interlocking of personal memory of trauma and loss with that of a whole community, with a collective memory, a kind of pact that holds the personal and historical present together at the cost of a sinful amnesia.*The Buried Giant* is set after the end of the war between Saxons and Britons, in the year 450 A. D. (approximately), who now live alongside each other, in the grips of a widespread historical amnesia, erasing both distant and recent memory. The novel begins in Ishiguro's welknown apparently flat style, where nothing announces the intensity of the hidden, long-forgotten trauma: You would have searched a long time for the sort of winding land or tranquil meadow for which England later became celebrated."' The reader's guides through the craggy hills and bleak moors of the medieval countryside are an elderly couple, Axl and Beatrice, living in poverty, ostracized by the rest of the village, unable to remember basic facts about their past: Have they always lived in this village? Did they have children? We soon find out that the whole village is amnesic:

2Nathaniel Rich, "The Book of Sorrow and Forgetting", p.2
3 Kazuo Ishiguro , Never Let Me Go, p.127

"In this community the past was rarely discussed. I do not mean that it was taboo. I mean that it somehow faded into a mist as dense as that which hung over the marshes. It simply did not occur to these villagers to think about the past- even the recent one."[4]

In an interesting attempt at self-defense, characters also encounter moments of self-awareness which trigger off their quest a rebours: "But she went on speaking about how this land had become cursed with a mist of forgetfulness, a thing we've remarked often ourselves.Then she asked me: How will you and your husband prove your love for each other when you can't remember the past you've shared?....We don't remember our fierce quarrels or the small moments we enjoyed and treasured. We don't remember our son or why he's away from us. I wonder if what we feel in our hearts today isn't like these raindrops still falling on us from the soaked leaves above, even though the sky itself long stopped raining. I'm wondering if without our memories, there's nothing for it but for our love to fade and die. Our memories aren't gone for ever, just mislaid somewhere on account of this wretched mist."[5]

The two characters embark upon a quest which involves finding their lost son, and discover that the mist obscuring memories is the breath of a she-dragon named Querig (her breath, thanks to a spell cast by Merlin causes amnesia) and that the only way to restore the country's stolen memory is to kill Querig.In the course of their journey they encounter two knights, Wistan, a young Saxon warrior, and Sir Gawain, an elderly and slightly buffoonish nephew of King Arthur, whose reputations precedes him. There are also adventures and battles with ogres, dragons, menacing soldiers and sinister monks. Along the way, the buried giant is gradually disinterred. We learn that during the war between the Britons and the Saxons, Axl had served King Arthur, his greatest achievement being a treaty that ordered the Britons to spare Saxon women and children. As the war intensified, the Britons violated the treaty ,massacring entire villages. To avoid reprisals, Merlin cast his spell on the she-dragon, causing all the war's survivors, Saxon and Briton alike, to forget that the genocide had ever occurred.Wistan is the only one to have been spared by the mist, and, consequently, sets out to kill the dragon and afterwards lead the Saxons to avenge their defeat.

The novel ends with the vanquishing of Querig and the inauguration of a new historical dispensation, in which people will have to reckon with what they have forgotten. This restoration of memory proves bitter, hardly a balm for the people. Beatrice and Axl recover their intimate past, but historically the mist has enabled a period of peace, during which Saxons and Britons had productively forgotten their former enmities and grievances.

"Who knows what old hatreds will loosen across the land now?" Axl asks, fearfully. Wistan agrees:" The giant, once well buried, now stirs."[6] He predicts savage warfare, which Beatrice and Axl will likely not live to see.

The ultimate message of the book lurks menacing over the readers. For a time, Britons and Saxons live in peace, forgetful of the terrible acts of slaughter that had enabled Arthur to establish his realm and keep the invaders at bay. What, though, is it were possible to exhume buried memories? "How, demands a Saxon indignant over the slaughter of his people at the hands of Arthur's knights can old wounds heal while maggots linger so richly?"[7] The reader knows what is destined to happen: that the Saxons will recover the memory of the wrongs done to them and that the Britons will be swept

4 Kazuo Ishiguro, The Buried Giant,p.48
5 Kazuo Ishiguro, The Buried Giant,p.49
6 Kazuo Ishiguro, The Buried Giant, p.344
7 Kazuo Ishiguro, The Buried Giant, p.344

from the future England. The warning implied in Ishiguro's novel is that a grievance forgotten is an atrocity forestalled. It is needless to say that the relevance of this goes far beyond dark-ages Britain.

The memory loss that may serve a troubled people as a blessing cannot help threatening the individual with the dissolution of his or her self. During their journey, Axl and Beatrice meet a boatman whose duty is to ferry people to an island of the dead. Only if a couple can convince him of their devotion will he allow them to travel together. The question still remains: In both public and private life, might forgetting past horrors be a balm? Why awaken the giant from its slumber? The last dialogue between Axl and Beatrice seems to epitomize Ishiguro's message to his readers: "Tell me, princess" I hear him say. Are you glad of the mist's fading?It may bring horrors to this land. Yet for us it fades just in time. I was wondering, princess. Could it be our love would never have grown so strong down the years had the mist not robbed us the way it did? Perhaps it allowed old wounds to heal."(Ishiguro, 2015:344)

Above all, *The Buried Giant* is a fascinating reflection on war and the traumas it involves and on how both, which rage across and destroy external landscapes, rely so heavily on memory and the internal landscape. We can consider the novel a modern-day myth of personal and collective memory and of the way they intertwine, oscillating between trauma and balm. This quiet novel creeps along like the old couple trudging across rainy hills, inducing the heart- breaking conclusion that the giant is not dead, only buried.Ishiguro forces his readers in the contemporary world to ask their own hard questions: Would we be better off in a forgetful peace or in a world of remembered wounds and quests for revenge?

The reader, just like Ishiguro's characters, will remain poised between two extremes, between the bliss and the agony of forgetfulness and remembrance: Forget everything and you lose your soul, remember everything and you lose the ability to forgive. It takes courage tolet sleeping dragons lie, but in Ishiguro's opinion the latter is not a valid attitude, if one (be it a person or a people) is to find and preserve his/her identity. To be deprived of one's past can be considered tantamount to being deprived of one's future. On the one hand, the novel suggests that humans may have caused the arrival of the mist (presumably as a result of warfare so terrible that it encouraged and enforced amnesia), on the other hand the existence of Querig, the she-dragon, suggests forces beyond human control and complicity. One can only hope that Ishiguro's dream of prolonged peace is not as quixotic as the old warriors in his novel. It is up to the reader to pick up the task of breaking the violence and not yield in the face of letting go.

BIBLIOGRAPHY

Ishiguro, Kazuo. *Never Let Me Go,* Faber and Faber, London, 2005

Ishiguro, Kazuo. *The Buried Giant,* Faber and Faber, London, 2015

Matthews, Sean(ed.). *Kazuo Ishiguro. Contemporary Critical Perspectives*, Continuum International Publishing Group, London, New York, 2009

Rich, Nathaniel. "The Book of Sorrow and Forgetting",The Atlantic, No 11/2016

Smyth, Andrew. *Migrancy, Hybridity and Postcolonial Literary Studies,* Cambridge Companion, London, 1995

Vorda, Allan.*An Interview with Kazuo Ishiguro,* Mississippi Review, No2/1991

TITU MAIORESCU - THE FIRST TRANSLATOR OF ARTHUR SCHOPENHAUER'S WORKS IN EUROPE

Luiza Marinescu
Assoc. Prof., PhD, "Spiru Haret" University of Bucharest

Abstract: Throughout his entire life and work, Titu Maiorescu (1840-1917) could be considered a great thinker, a tutor and a fighter for assertion of values in Romanian culture in one of the most emergent epochs in the history of Romanian literature: 1863-1917. Arthur Schopenhauer came into the world on February 22, 1788 in Danzig [Gdansk, Poland] in a Dutch family implied in international business trade both as a merchant and as a ship-owner. As a translator in Romanian of Arthur Schopenhauer's work (1788-1866), Titu Maiorescu opened new knowledge tracks to the work of one of the most important thinkers of the time, whose philosophy, with an aesthetic perception of life, more musical and literary in the ability of expression and in the styles of understanding had been widely influential in the 20th century thinkers. Both scholars, Arthur Schopenhauer and Titu Maiorescu stated that the highest purpose of art is to communicate Platonic Ideas. The subject matter and stylistic arrangement of the Aphorisms were significant influences on the work of Titu Maiorescu whose later work explores—following Schopenhauer—the relation of man to himself, the universe, the state, and women through the art of aphorism.

Keywords: Titu Maiorescu, Zizin Cantacuzino, Arthur Schopenhauer, first European translation of Parerga und Paralipomena, aphorisms

Among the famous personalities who used to attend the *Junimea* society (1863) and the review *Convorbiri literare / Literary Discussions – translated title* (1867) we first remind the five founders: Titu Maiorescu, Vasile Pogor, P. P. Carp, Th. Rosetti, Iacob Negruzzi, then Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Vasile Alecsandri, Vasile Conta, A. D. Xenopol, N. Gane, a.s.o. 150 years ago, on March the 1st, 1867, the first issue of the journal *Literary Discussions* was published at *Junimea* Society Printing House in Iasi, the editor of this publication being Iacob Negruzzi (one of the three Costache Negruzzi's sons). Iacob Negruzzi was also a writer, a playwright, a literary critic, a jurist, a professor of commercial law, a member of the *Danube Star Masonic Lodge* in1866, the founding member of Romanian literary association *Junimea* and he was twice elected as the President of the Romanian Academy (25 May 1910 - 25 May 1913, 6 June 1923 - 12 June 1926) and the General Secretary of the prestigious academic forum (May 28, 1915 - June 6, 1925).Iacob Negruzzi was the editor-in-chief of *Convorbiri literare* (the *Literary Discussions* - translated title) for 28 years until 1895. With a certain intuition and refinement - characteristic of his education, his mission was to select for publishing the works of Romanian writers, who are considered to be *the greatRomanian classics*.

Romanian Literary Association *Junimea* and its publication, *Literary Discussions* represented a unique spiritual phenomenon from the middle of the nineteenth century, meant to establish a new order of literary values in a post-revolutionary epoch shaded by blurring and

confusion of all kinds. The moment of the founding, the "Folk Lectures", the review *Literary Discussions*, Junimea authors' works were meant to select and promote prototypes of great Romanian classics writers, meaning "first-class" authors or wordsmith, men or women of letters, penmen, novelists, essayists, biographers, journalists, columnists, correspondents, models for the next Romanian literary generations.

Titu Maiorescu and all the other writers from Junimea Society were called "mind boyars" (see Sorin Adam Matei *Boierii minţii: Intelectualii români între grupurile de prestigiu şi piata liberă a ideilor* - 2004) through the character of their studies in France and Germany and the manner in which these Romanian intellectuals are organized, as well as the social relationships and the ideologies they produced as an intellectual group interested in gaining access to power. Romanian intellectuals from Junimea society were also structured in a "prestigious group" that lead the reign of the traditional, aristocratic world and establish a social state they call "paramodern".

Titu Maiorescu was a professional philosopher. This fact was also proved through his PhD thesis in Latin (on Herbart's philosophy), through his presence in the *Philosophical Society* from Berlin where he was a very young and active member, through his famous philosophical conferences appreciated within the same society and his collaboration at *Der Gedanke* / *The Thought* – translated title, the newspaper of the *Philosophical Society* in question. He was born with this gift of knowledge and understanding the world and its problems as a philosopher. He demonstrated once again his accuracy in philosophy when he wrote a philosophical conference in German, (*Einiges philosophische in germeinfasslicher Form/ Some Philosophical Systems Retold in a Coherent Manner* - translated title). His rigorousness activity as a philosopher and as an illustrious professor of philosophy at Iaşi and Bucharest were also evidenced by the *Logic treaty*, used for decades by the students in high schools and faculties in Romania. Emblematic through the philosophical content of his popular lectures, and, most of all, through the constant presence of the substrate and the philosophical spirit - characterized by the breadth and elevation in the quasi-totality of his writings - Titu Maiorescu illustrated his originality of his activity as one of the great philosophers of Romania.

Descending on a paternal line from Transylvanian scholar Petru Maior, Titu Maiorescudemonstrated his maturity as a good organizer, looking careful respect for legal forms. Endowed with a diplomatic prudence and refinement in inter-human relations, acting as a well-trained man, and with a sound scientific formation, Titu Maiorescu was only twenty-three years old when *Junimea* society considered him as its mentor, although he was not the age-old dean of the "*Junimea*'s founders" and although he was not descendent from a family of the local boyar ship.

The passion for German translation Titu Maiorescu had inherited from his father, Ioan Maiorescu, the professor: "Born in Bucerdea, near Blaj in 1811, died in Bucureşti on September the 4th 1864. He studied in Blaj, Cluj, Pest and Vienna, following the courses of philology, history and theology at St. Barbara's Institute in the latter city. Professor in 1837 at a primary school in Cernești, founded by himself, he becomes a school inspector of Oltenia and then he goes to Transylvania during the Revolution of 1848, where he plays a significant political role in the national movement. He was then sent to Germany by the Provisional Government from Bucureşti to stand in favor of the Romanians, and to protest against Russia's politics. Meanwhile, Maiorescu collaborated at the *Augsburger Allgemeine Zeitung*, publishing memoirs describing the situation of the Romanians in the East Europe and Transylvania. Later, Maiorescu entered as an official at the Ministry of Justice in Vienna, where he translated all the Austrian laws into Romanian. In 1857, he returned to the country to fully consecrate his professorship.

Director of the Ministry of Religious Affairs under A. G. Golescu, he is appointed in November 1859, as a Manager in theMinistry of Education (old Romanian name *Eforia Şcoalelor*). I. Maiorescu wrote: *ltinerar în Istria, un vocabular (Itinerary in Istria, a vocabulary- translated title),Die Rumanen des OesterreichischenMonarchy* -reports, (*The Romanians of the Austrian Monarchy*- translated title), and many letters and memoirs published in *Revista Noue* (*The New Magazine* - translated title) by Ioan Ghika. "(Rosetti, 1897: 119)

The approach of Titu Maiorescu to Arthur Schopenhauer's philosophy determined the first European translation in Romanian language of *The Aphorisms regarding the wisdom in life* in 1872. Titu Maiorescu wrote two philosophical works in German and in Romanian (the first one is about Herbart's themes and the second one, the *Logic* treaty is about Kant, Stuart Mill and Drobisch' ideas). These works contain both the canvas of borrowed ideas and the fine arabesques of personal ideas (Petrovici, 1940: 330-332). But above all, it impresses the form in which these philosophical works were poured. This is effective and authentic Maiorescu's unique pattern. To the treaty of *Logic* there is a wonderful organic form that transform the eclecticism ensemble of the ideas in a true unity, perfectly formed in all its joints. To his German writing about Herbart Philosophy it is impressive the concrete and literary form, which Herbart, the inspirer did not have at all. So, we could say that Maiorescu's writing, in its narrow edges, could have had for Herbart's ideas the role to disseminate them. The same role was played later by Schopenhauer, with his artistic style for the dissemination of Kant's ideas. It is also important to mention those philosophical splinters, admirably written, in their lapidary concision, which are offered to us by Titu Maiorescu's *Aphorisms*, annexed to the complete edition of his *Critics*.

Titu Maiorescu appears to us as a true philosopher, both by the constant exigency of linking all his knowledge to each other and by looking at things from the height. He was endowed, as well, with the passion of ontological issues, tempered by a positivist education, which calls for the control of facts and contact with science. It was a speculative depression era in the University of Berlin during the time when he was a student there. Hegel had collapsed. Schopenhauer had not yet envisioned. Kant seemed obsolete. May be that is why the student Titu Maiorescu studied Herbart's and Feuerbach's philosophy, two thinkers who fed his German writings. In these papers, Kant was not quoted at least once. Schopenhauer was quoted only once, in a secondary matter. But shortly thereafter, Maiorescu met Schopenhauer thoroughly. Through Arthur Schopenhauer, Titu Maiorescu discovered Kant's masterpieces. Maiorescu's temperament of metaphysician made him change his philosophical Gods, spreading from Herbart and Feuerbach, to the point of omitting them from the selected conference of German philosophy at the university course from Romania. The passage from Feuerbach to Schopenhauer - as a belief and philosophical camp - reminds us of Richard Wagner's spiritual evolution. After writing under the inspiration of Feuerbach, the allegorical text of his tetralogy, *The Ring of the Nibelung*, after reading later enthusiastically Schopenhauer's philosophy, Wagner gave to the same text a completely different meaning, a pessimistic one. Transforming the final meaning, which was supposed to express the replacement of an outdated world, through a better one - but still earthly, Richard Wagner transformed it into a total destroying consciousness of existence, with the final entry into Nirvana.

Regarding Titu Maiorescu and the philosophy professor's status, it is well known that his conferences transformed him into a well-known speaker in one of the most spacious hall of the University of Bucharest, where he mastered the secret of the perfect

lecture art. His conferences contained a proportion of elements, known only by him, that make the listener to concentrate, to relax, to learn, to ascend, to infuse the infinite, and to descend into the realm of life, illustrating its abstract theories with examples in correlation, in analogy and with a certain moral impulse. According to his students, "all these loaded ships, with the treasures of thought and wealth of inner life, came from the majestic river of a captivating eloquence, whose solemnity had nothing artificial, but was perfectly appropriate to its office, as the vibrant voice of ascending periods did not have nothing declamatory, but preserving the most natural conformity between emotion and accent." (Petrovici, 1940:333, 334) Maiorescu played "the role of a perfect pilot in a time of dizziness and in a turbulent atmosphere of all sorts of confusion" (Petrovici, 1940: 335). He was in love with literature and art in general, and determined to promote it as a literary critic. His mission was rather that of a "surgeon" than a speculative philosopher. "And in a surgical work - it was the expiration of a dangerous infection in the young body of Romanian culture - I would not ask myself about the originality of the theories underlying the operation, but would appreciate the art, the talent, the precision and the luck with which this surgical intervention was executed. Theories could have been borrowed, but the technique was genuine: it belongs to Maiorescu's brand and without a challenge, it was of a higher rank. Or, in order to use another comparison, Maiorescu's criticisms were war machines with precise drag, and I would not be interested in how much the theoretical data was based, or who the discoverer of those data was, but I will appreciate the technical invention itself, its strength and effectiveness on the ground, as well as its author." (Petrovici, 1940: 336)

For the general public and elites, Titu Maiorescu is the creator of Romanian scientific (philosophical) language endowed with fluency, elegance, precision and plasticity. Maiorescu influenced the direction of thought and activity, contributing to advancing knowledge in the field of philosophy. In particular, his parliamentary speeches illustrate the clarity and the dialectics of a history lived in the effervescence or in the middle of the mediocrity of events. Titu Maiorescu was able to write about historical facts and to present them with Cartesian liveliness and the ironic color of a well-informed man, sure in his sayings. Detached, with an illuminated and overall vision of the arena of history, Titu Maiorescu was an intelligent, firm, clear and profound man, endowed with a well-reasoned iron logic. Born in the zodiac sign of "the imperturbable serenity sign", Titu Maiorescu understood the contradictions and formulates them, when necessary, destroying the scaffolding or the structure of the opponent's communication.

Titu Maiorescu's moral integrity and severity proved his superiority, even when he was willing to shake hands with his opponents in spite of the differences of opinion. The attitude of widespread comprehension and the wise moderation were of an enlightened man of dignified ethical patriotism. Titu Maiorescu had self-inflicted a certain discipline and he respected it even when he became a leader, occupying various political positions. In 1913, when he presided over the Bucharest Conference which ended the Balkan War, Titu Maiorescu has sailed through troubled waters with dangerous depths, merging with the will of the Sovereign of the country and undertaking a clever approach that culminated in a *Memorandum* (a masterpiece of construction and argumentation) advanced to the Great Powers that mediated the conflict and rightly claimed Romanians claims. From this reason, "T. Maiorescu had the genius of perfect harmony, with the sacrifice of everything that could have troubled it, even with his own sacrifice."(Petrovici, 1940: 346).

The friendship with I. A. Cantacuzino (Zizin) and the first European translations of Arthur Schopenhauer *Aphorisms* in Romanian in 1872 and in French language in 1880 is

very clearly described in Titu Maiorescu's *Journal*.In the preface of his *Journal* (1881-1886), the editor of Titu Maiorescu's writings, I. Rădulescu Pogoneanu wrote that there were two legends about the mentor of Junimea Society: Titu Maiorescu used to repeat his speeches in the mirror and that he was the follower of Arthur Schopenhauer's pessimistic philosophy. All these legends were also disseminated through the caricature made in ink and watercolor by Nicolae Petrescu-Găină, published in 1917, titled: *T.L. Maiorescu - a man with logic*. His author is known as a cartoonist of politicians, prestigious artists and intellectuals, who lived in the late nineteenth and early twentieth centuries.

Titu Maiorescu played a decisive role in promoting Arthur Schopenhauer's work through translations in French and Romanian. Good friend of I.A. Cantacuzino-Zizin (1829-1897), Arthur Schopenhauer's first French translator, Titu Maiorescu, urged him to translate and helped him to correct the text, which he advised him to publish later, at the Socec publishing house in Bucharest, Romania. Zizin, Jean Alexandre Cantacuzène / Ioan Alexandru Cantacuzino was the descendant of a Phanariot family and had studied Mathematics and Physics with Rud Topfer at Geneva. He was the same historical character who was part of the Three Groom of Moldova from October 1858 to January 5/17 1859 (composed of I.A. Cantacuzino-Zizin, V. Sturdza and Anastasie Panu), who replaced Șt. Catargiu and who has prepared the way of electing a single ruler for the United Principalities: Alexandru Ioan Cuza (Jan. 5/17 1859- febr.11 / 23 1866). The Historical Archives of the special collections of the National Library of Romania in *M. Kogălniceanu Fund* include, among others, the documents from 1898 of Caimacan Ioan Al. Cantacuzino on his funeral for which Th. Rosetti and T. Maiorescu were nominated to be trustees. In a *Contemporary Dictionary*, "Cantacuzino JA (Zizine) was included as a" Political Man born in Suceava on June 24th 1829. He studied in Geneva, with professor Topfer, the famous writer who mentions the young Cantacuzino among his pupils in his book *Voyage en zigzag*. Zizin was the general manager of the theaters, Belgrade's diplomatic agent and employee at Finance Ministry in Al. G. Golescu from 2nd of February 1870 to 20th of April the same year. With complete retreat from politics for twenty years, J. Cantacuzino has always sacrificed his studies of natural sciences and literature. He is the translator of Schopenchauer (sic!) works in French (editions Alean, Paris and Soccec, Bucuresci). In 1848, when the means of communication were still so primitive and difficult, J. A. Cantacuzino made a long journey to America. "(Rosetti, 1897: 43)

In 1835 Arthur Schopenhauer published his masterpiece: *The World as Will and representations.* A further additional volume for *theWorld as Will and Representation* appeared in 1844, accompanied by a revised version of the original, which was presented in volume. Then, in 1851 another work in two volumes, *Parerga and Paralipomena*, a collection of essays and observations was published. Only in the 1850's a serious interest in Schopenhauer's philosophy began, with a favorable review appearing in an English journal and several European universities conducting courses on this subject. In the last decade, before his death in 1860, he published a third edition of *the World as Will and Representation* and the Second Edition of the Two Essential Ethics Problems. After the death of Schopenhauer, his successor, Julius Frauenstädt, edited the first six-volume edition of his works in 1873.*Aphorisms on Wisdom in Life* are the last chapter of the six

essays of the first volume Parerga by Arthur Schopenhauer published in 1851 under the title *Parerga und Paralipomena* (*Appendices and omissions- translated title*). This chapter is structured in:

Introduction

I. Structure of the subject

II. What the Personality or what man is

III. Property or what the man has

IV. Position or place of man in the estimation of others

Section 1 Reputation

2 Pride

3 Rank

4 Honor

5. Fame

In Schopenhauer, aphorism is a concise formulation of a subjective truth or observation, resulting from experience, written with intelligence and hardness. Schopenhauer's aphorisms are sometimes confuse with axioms, which are, in fact, obvious truths that need not be demonstrated. Maiorescu understood that the art of Schopenhauer's aphorism is to condense thoughts and lead them home to the reader's mind at the speed of lightning. Having the pleasure to study, being attentive to details, Titu Maiorescu has worked for a long time on the translation into Romanian of Schopenhauer's *Aphorisms (Parerga und Paralipomena-1851*), editing five editions with significant differences until his departure from this world:

Schopenhauer, 1872: Schopenhauer, Arthur,*Aforisme pentru înţelepciunii în viaţă,* traducere T. Maiorescu în *Convorbiri literare,* an VI, nr. 8, Tipografia societăţii Junimea, Iaşi.

Schopenhauer, 1876-1877: Schopenhauer, Arthur,*Aforisme pentru înţelepciunii în viaţă,* traducere T. Maiorescu în *Convorbiri literare,* an X nr. 1-12, Tipografia societăţii Junimea, Iaşi.

Schopenhauer, 1880:*Parerga et ParalipomenaAphorismes Sur La Sagesse Dans La Vie* trad. Jean Alexandre Cantacuzène

Schopenhauer, 1890: Schopenhauer, Arthur,*Aforismeasupraînţelepciunii în viaţă,* trad. de Titu Maiorescu Ed. a 2-a, rev. Bucureşti; Socecu, 1890.

Schopenhauer, 1891: Schopenhauer, Arthur,*Aforismeasupraînţelepciunii în viaţă,* trad. de Titu Maiorescu Ed. a 3-a, rev. Bucureşti; Socecu, 1891 IX, 438 p. ; 18 cm.

Schopenhauer, 1902: Schopenhauer Arthur , *Aforisme asupra înţelepciunii în vieaţă*, trad. de Titu Maiorescu Ed. 4, Bucureşti, Socec 1902. IX,438 pg. 8'.

Schopenhauer, 1912: Schopenhauer Arthur , *Aforisme asupra înţelepciunii in viaţă*, traducere de Titu Maiorescu, 425 p. 18 cm Bucureşti, Socec & Co., Societate Anonimă, 1912 Ediţia a 5-a, BCU Iaşi, II-270.313.

Schopenhauer, 1921: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, trad. de Titu Maiorescu, 430 p. 18 cm Bucureşti, Socec, 1921 Ediţia a 6-a BCU Iasi II-270.543.

Schopenhauer, 1969: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, trad. de Titu Maiorescu, text stabilit de Domnica Filimon-Stoicescu, studiu introductiv de Liviu Rusu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti.

"Maiorescu was a Greek and Latin Mediterranean, a simplifier of German metaphysics, in an analytical style closer to French moralists than German metaphysics. His great admiration for Schopenhauer is also explained by the fact that Schopenhauer,

through his talent, was the Latinest of German philosophers; through the luminosity of the literary form and the incisiveness of the exposition, his Aphorisms are more abundant than Champfort than by Kant." (Lovinescu, 1972: 604-606)

In Greek, ἀφορισμός /aphorismos/ meant:

1. "Limitation, delimitation",

2. "separation, distinction"

a. The "definition"

b) "aphorism" from *ἀφορίζω* (*aphorízō*, (aphorizō, "I define, mark or determinate"), from *ἀπό* (*apó*, end) + *ὁρίζω* (*horízō*, "I divided, I establish the limits, I delimit"), from *ὅρος* (*hóros*, border)

Originated from the verb: *: ἀφορίζω /aphorízō/* "to delimit, a separate" +*-μός* (*-mós*). the term came into the Romanian language from French word *aphorisme*, and Latin word *aphorismus*with the meaning of thought expressed in a concise form, full of noble, memorable, synonymous with Romanian words: *adagiu, maximă, sentință.* cugetare, dicton, maximă, sentință, (livr.) adágiu, (rar) apoftégmă, parimíe, (pop.) zicere, (înv.) píldă, (ir.) panséu. As a sign that in Romanian society the works of Arthur Schopenhauer became well known, the name of Arthur Schopenhauer was mentioned in the *Literary Discussions* review in the following numbers:

1. Convorbiri literare an II nr 09 1 iulie 1868 p. 146 articolul recenzie a lui Titu Maiorescu *Compendiu de pedagogie de I. Popescu* (1 vol. in 8^0, X şi 184, Sibiu, Tipografia Archidiecesană, 1868)
2. Convorbiri literare an III nr. 09 1 iulie 1869 , p. 146 în articolul Istoriile civilizaţiunii urmare O critică a lui Buckle de A. D. Xenopol
3. Convorbiri literare an 24 nr 05 1 august 1890 p. 399, 398 Studii critice de I. Gherea (Dare de seamă critică) de G. I. Bogdan
4. Convorbiri literare: an 24, nr 07 1 noiembrie 1890, p. 626 Mihail Eminescu studiu critic semnat de N. Petrascu
5. Convorbiri literare an 24 nr 9 1 decembrie 1890 N Petrascu Mihail Eminescu (pesimismul său) p. 779, 784, 781, 782.

In the "*Preface of the Translator*" Titu Maiorescu motivates his work of promoting the writings of the German philosopher Arthur Schopenhauer as follows:

"Arthur Schopenhauer is the aristocrat of philosophical thinking in our century ... Idealist in all power of the word, Schopenhauer finds no other human happiness except in contemplation of beautiful arts and other ethical purposes than in the most perfect abnegation." (…) "But Schopenhauer's work corresponds to a subjective disposition of many people of culture and even genius writers (Lord Byron, Leopardi etc.) and it forms, in any case, an integral part of the great human conceptions ... and the awakened movement through Schopenhauer's theories is an antidote to the materialist platitudes towards which inclines the current age. In other words, all the works stemming from the strong genius and hence the originality of our philosopher are distinguished by an admirable clarity and beauty of style, and their study will always be of greater use, regardless of whether their conclusions are received or not."

In his *Journal* there are described several moments in which Titu Maiorescu spent many hours together with his friend, Zizin Cantacuzino in order to give a perfect French translation of Arthur Schopenhauer's *Aphorisms* published in six editions in 1880, 1882, 1886, 1887 and 1889. Nevertheless Titu Maiorescu's name is not mentioned as reviewer, nor as a reviser, nor as a reader, nor as a corrector on the front page of the editions from 1880 to 1889:

1. Schopenhauer, Arthur, "*Parerga" et "Paralipomena". Aphorismes sur la sagesse dans la vie, par A. Schopenhauer, traduit pour la première fois en français par J. A. Cantacuzène... [*Texte imprimé],Paris : G. Baillière, 1880 , In-8° , VIII-301 p.

2. Schopenhauer, Arthur, *De la quadruple racine du principe de la raison suffisante [Texte imprimé] : dissertation philosophique ; suivie d'une histoire de la doctrine de l'idéal et du réel* / par Schopenhauer ; traduit en français pour la première fois par J.-A. Cantacuzène , Paris : G. Baillière et Cie, 1882 , 1 vol (X-291 p.) ; in-8

3. Schopenhauer, Arthur, *[Die Welt als Wille und Vorstellung][français)] Voir les notices associées à la même oeuvre Arthur Schopenhauer. Le Monde comme volonté et comme représentation, t*raduit en français pour la première fois par J. A. Cantacuzène [Texte imprimé] **:** Leipzig : F. A. Brockhaus, (1886), 2 vol. in-8°

4. Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [Texte imprimé] / traduit par J. A. Cantacuzène, Troisième édition Paris : Felix Alcan, 1887, 300 p. ; in-8

5. Schopenhauer, Arthur, *Critique de la philosophie kantienne, par Arthur Schopenhauer, traduite en français par I. A. Cantacuzène* [Texte imprimé] Bucarest : Sotchek, 1889, In-8°, 203 p. , Note(s) **:** Le faux titre porte en plus : "Critique... servant d'appendice au premier volume du "Monde comme volonté et comme représentation"

6. Schopenhauer, Arthur, *Critique de la philosophie kantienne...* [Texte imprimé], Bucarest, 1889, Description matérielle **:** In-8°, Note(s) **:** Servant d'appendice au premier volume du "Monde comme volonté et comme représentation"

7. Schopenhauer, Arthur, *Les Pages immortelles de Schopenhauer, choisies et expliquées par Thomas Mann,...* Texte de Schopenhauer : traduction J.-A. Cantacuzène. Texte de Thomas Mann ; traduction Jean Angelloz [Texte imprimé] Paris : Éditions Corrêa, 1939 , In-16, 233 p., portraits Note(s) **:** Les Pages immortelles

8. Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [Texte imprimé] / Arthur Schopenhauer ; traduction de J.-A. Cantacuzène, revue et corrigée par Richard Roos , Aphorismen zur Lebensweisheit , Paris : Presses universitaires de France, 1983 , 41-Vendôme : Impr. des PUF , VIII-173 p. : couv. ill. ; 19 cm , Quadrige, ISSN 0291-0489 ; 45.

9. Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [Texte imprimé] / Arthur Schopenhauer ; trad. de J.-A. Cantacuzène ; revue et corrigée par Richard Roos , Édition : 4e éd. **:** Paris : PUF, 1994 **:** VIII-173 p. ; 19 cm Collection : Quadrige ; 45 Lien à lacollection : Quadrige (Paris. 1981) *Voir toutes les notices liées*

10. Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [Texte imprimé] / Arthur Schopenhauer ; trad. de J. -A. Cantacuzène, revue et corrigée par Richard Roos Traduction de : Aphorismen zur Lebensweisheit , Paris : Presses universitaires de France, 2002 , 61-Lonrai : Normandie roto impr. **:** VIII-173 p. : couv. ill. ; 19 cm Collection : Quadrige. Texte

11. Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [Texte imprimé] / Arthur Schopenhauer ; traduction de J. -A. Cantacuzène, revue et corrigée par Richard Roos Traduction de : Aphorismen zur Lebensweisheit

Édition **:** 8e éd. Paris : Presses universitaires de France, impr. 2011 Impression : 61-Lonrai : Normandie roto impr. , 1 vol. (VIII-173 p.) : couv. ill. ; 19 cm Collection : Quadrige. Grands textes

12. Schopenhauer, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* [Texte imprimé] / Arthur Schopenhauer ; traduction de J. -A. Cantacuzène, revue et corrigée par Richard Roos Traductionde : Aphorismen zur Lebensweisheit , Édition : 9e éd. Publication : Paris : Presses universitaires de France, impr. 2012 Impression : 61-Lonrai : Normandie roto impr. , 1 vol. (VI-225 p.) : couv. ill. ; 19 cm Collection : Quadrige, ISSN 0291-0489.

13. Schopenhauer, Arthur, *Comment ne pas se rendre malheureux pour rien* [Texte imprimé] / Schopenhauer ; présenté par Jérôme Ferrari ; [traduit par Auguste Burdeau et Jean-Alexandre Cantacuzène] Publication : Paris : Flammarion, DL 2015 Impression : impr. en Espagne, 1 vol. (249 p.) ; 18 cm Collection : GF ; 12.

14. Schopenhauer, Arthur, *Comment être heureux* [Texte imprimé] / Arthur Schopenhauer ; traduction de J.-A. Cantacuzène ; [extraits réunis par Romain Enriquez] Publication **:** Paris : Librio, DL 2016 Impression : impr. en Italie, 1 vol. (78 p.) ; 21 cm Collection : Librio : philosophie ; 1166.

In Titu Maiorescu's *Journal* there is the concept of a letter "not yet received" from 15/27th November 1883 sent to Miss Zoe Bălăceanu, Queen Elizabeth's maid of honour, to whom he had sent the *Aphorisms* in the French translation by Cantacuzino J. A. Paris, 1880. Livia, his daughter was led at Sinaia, at Peleş Castle, because she had been invited by Queen Elizabeth and, on this occasion, Titu Maiorescu had the opportunity to discuss about Arthur Schopenhauer's *Aphorisms* translated in French:

„Les grandes pensées de Schopenhauer se lisent mieux au milieu des grandes montagnes.

Quel admirable écrivain que Schopenhauer ! Je ne partage pas du tout son pessimisme, mais je ne peux lire ses œuvres- toutes empreintes de son grand cœur de d'une intelligence hors ligne- sans un véritable sentiment religieux. Peut-on jamais avoir trop d'égard pour un adversaire de bonne foi ?

Si nous avions l'occasion de reprendre notre controverse ! Pour ma part, j'en serai hereux. Une bonne discussion sur les grands problèmes est une jouissance exquise de la vie intelectuelle, et nous autres optimistes naturellement… (first he wrote « et les optimistes comme moi, naturellement… ») (Maiorescu *Însemnări zilnice*, II : XLIII).

Endowed with an ingenious intelligence, with a vivid intuition of general rules, Titu Maiorescu, the leader of Romanian Literary Association *Junimea*, remained emblematic in the history of Romanian culture through the art of communicating with the majority of his contemporary intellectuals and also, as a translator and a mediator between cultures. In order to reconstruct what is or might be behind the words, Titu Maiorescu understood that it is important that the translator becomes familiar with the nature of words. As a musician listens over and over again to the intrinsic quality of a note or a composition of a playing instrument, the translator Titu Maiorescu, with respect to the word, defined its semantic parameters, listened to the sound and rhythm of aphorisms, and explored their existence within its immediate and larger context. This way, Titu Maiorescu created his own *Aphorisms* inspired by the continuously changes of energy and the possible associations that the word might be establishing in Romanian language. Titu Maiorescu's translation of Arthur Schopenhauer's *Aphorisms* is not the translation of words, even though the final product of his translations appears in the form of words and sentences. As very fragile entities, words in themselves creates a new world in translation. Titu Maiorescu understood that, through the art of aphorisms, words were still very closely related to the

visual image they project. The reader of Schopenhauer's *Aphorisms* will not fail to experience the original power and intention of a word. Each historical period, as well as each human being impresses its own refined connotations on an aphorisms. Titu Maiorescu understood that the philological translation allows the reader to get a feeling for the semantic changes that aphorisms have undergone from one generation to the next. By its very nature, Titu Maiorescu as a translator will always be in between at least two places: the reality of the source-language of Arthur Schopenhauer's *Aphorisms* and the possibilities of the receptor language in Romanian and French. Through the act of translation of Arthur Schopenhauer's *Aphorisms*, Titu Maiorescu the translator has opened the door for European "dialogue". That must be Titu Maiorescu's as a translator greatest mission in European's world, in which nations and countries should open themselves to the foreignness of other cultures.

BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, 1999: Alexandrescu, Sorin *„Junimea, discurs politic şi discurs cultural"*, în Privind înapoi, modernitatea, Bucureşti, Editura Univers.

Bănescu, 1912: N. Bănescu, Vintilă Mihăilescu, *Ioan Maiorescu*, Bucureşti, Tipografia Românească, 1912

Bucuţa, 1937: Emanoil Bucuţa *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori* (1884-1913), Editura Fundaţia pentru Literatură şi Artă "Regele Carol II", Bucureşti.

Călinescu, 1985: Călinescu, George *„Junimea. Momentul 1870. Epoca lui Carol I"*, în Istoria literaturii române de le origini și până în prezent, ed. a II-a revăzută și adăugită de Alexandru Piru, București, Editura Minerva.

Lovinescu, 1943: Eugen Lovinescu T. Maiorescu şi posteritatea lui critică, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti.

Lovinescu, 1943, 1944: Lovinescu, Eugen *T. Maiorescu și contemporanii lui* (I-II, 1943-1944)

Lovinescu, 1943: Lovinescu, Eugen *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*

Lovinescu, 1940: Lovinescu, Eugen, *Titu Maiorescu, studiu monografic*, (I-II, 1940)

Lovinescu, 1972: Lovinescu Eugen, *Titu Maiorescu*, Editura Minerva, Bucureşti.

Manolescu, 2000: Manolescu, Nicolae, *Contradicţia lui Maiorescu*, București, ed. a III-a, București, Editura Humanitas.

Manolescu, 2008: Manolescu, Nicolae *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008

Negruzzi, 2011: Negruzzi, Iacob *Amintiri din Junimea*, Bucureşti, Editura Humanitas.

Ornea, 1998: Ornea, Zigu *Junimea și junimismul*, București, Editura Minerva.

Ornea, 1966: Ornea, Zigu *Junimismul*, București, Editura pentru Literatură.

Petrovici, 1940: Petrovici, I. La centenarul lui Titu Maiorescu, Monitorul Oficial, Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1940.

Rosetti, 1897: Dim. R. Rosetti (secolul al XIX-lea) *Dictionarul Contimporanilor*, Bucureşti, Editura lito-tipografiei «Populara», Pasajul român no. 12, 1897

Săteanu, f.a.: C. Săteanu *Figuri din «Junimea» cu 45 clişee şi autografe: Mihai Eminescu, T. Maiorescu, P.P. Carp, I. Negruzzi, V. Pogor, G. Hurmuzache*, Editura Bucovina, Bucureşti.

Schifirneţ, Constantin *Formele fără fond, un brand românesc*, Editura Comunicare.ro, 2007

Schopenhauer, 1872: Schopenhauer, Arthur,*Aforisme pentru înţelepciunii în viaţă,* traducere T. Maiorescu în *Convorbiri literare,* an VI, nr. 8, Tipografia societăţii Junimea, Iaşi.

Schopenhauer, 1876-1877: Schopenhauer, Arthur,*Aforisme pentru înţelepciunii în viaţă,* traducere T. Maiorescu în *Convorbiri literare,* an X nr. 1-12, Tipografia societăţii Junimea, Iaşi.

Schopenhauer, 1880:*Parerga et ParalipomenaAphorismes Sur La Sagesse Dans La Vie* trad. Jean Alexandre Cantacuzène

Schopenhauer, 1890: Schopenhauer, Arthur,*Aforismeasupraînţelepciunii în viaţă,* trad. de Titu Maiorescu Ed. a 2-a, rev. Bucureşti; Socecu, 1890.

Schopenhauer, 1891: Schopenhauer, Arthur,*Aforismeasupraînţelepciunii în viaţă,* trad. de Titu Maiorescu Ed. a 3-a, rev. Bucureşti; Socecu, 1891 IX, 438 p. ; 18 cm.

Schopenhauer, 1902: Schopenhauer Arthur , *Aforisme asupra înţelepciunii în vieaţă*, trad. de Titu Maiorescu Ed. 4, Bucureşti, Socec 1902. IX,438 pg. 8'.

Schopenhauer, 1912: Schopenhauer Arthur , *Aforisme asupra înţelepciunii in viaţă*, traducere de Titu Maiorescu, 425 p. 18 cm Bucureşti, Socec & Co., Societate Anonimă, 1912 Ediţia a 5-a, BCU Iaşi, II-270.313.

Schopenhauer, 1921: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, trad. de Titu Maiorescu, 430 p. 18 cm Bucureşti, Socec, 1921 Ediţia a 6-a BCU Iasi II-270.543.

Schopenhauer, 1969: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, trad. de Titu Maiorescu, text stabilit de Domnica Filimon-Stoicescu, studiu introductiv de Liviu Rusu, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti.

Schopenhauer, 1985: *Aphorismes sur la Sagesse dans la vie*, trad. Jean Alexandre Cantacuzène, Presses universitaires de France, « Quadrige », réédition Paris 1985 (ISBN 2-13-038749-7)

Schopenhauer, 1997: Schopenhauer, Arthur, *Aforisme asupra înţelepciunii în viaţă*, trad. de Titu Maiorescu, ediţie îngrijită şi postfaţă de Teodor Vârgolici, Editura Saeculum, Editura Vestala, Bucureşti.

Stoica, 1967: Marin Stoica, *Ioan Maiorescu*, Bucureşti 1967.

Şuţu, 1928: Rudolf Şuţu Iaşii de altă odinioară vol. II, Iaşi, Editura Viaţa românească, cu 240 de ilustraţii, desemne de I. Bălău.

Vianu, Cioculescu, Streinu, 1971:Vianu, Tudor „Junimea" în *Istoria literaturii române moderne,* de Şerban Cioculescu, Tudor Vianu, Streinu Vladimir, Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică

CORPOREALITY AND FEMININITY IN GHEORGHE CRĂCIUN'S NOVELS

Marius Nica
Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploieşti

Abstract: Corporeality has long been a subject both for scientists and artists. In literature has gained a special place due to different hermeneutical approaches. In the Romanian cultural universe, corporeality became a subject of analysis mainly after the '80s when postmodern literature opened the gates of body exposure and body acknowledgement. In Gheorghe Crăciun's literature corporality means inner introspection and reality contemplation at the same time. The paper deals with the status of the feminine character and the manner in which body functions as self-knowledge. It tries to depict the relations between characters and the acceptance of the exterior self in different soul-shaping environments.

Keywords: feminine, corporeality, character, eroticism, intimacy.

Gheorghe Crăciun is one of the most representative writers of the '80s as well as an important literary critic and theoretician. Such personality Paul Cornea named it "the spine of generation shattered by history". His work acts as a mirror to the human existance, in which the inner consience of the one who looks into it (that is the reader) reflects and multiplies. The biography of the author can be depiceted and reconstracted not only in his diary, but also in his fictional texts which "steal" parts of his life and turn them into literature. Thus, to Gheorghe Crăciun there is no clear line between diary and narrative fiction as they both are products of the same creative mind which plays with *phantasia* and lets it take over the very structure of the text. His most important gesture is the the focus on corporeality and fictional recreation of biography in a very personal manner that forces the reader's counscience into a very personal fictional syntax.

In 2007, in one of his interviews, Gheorghe Crăciun defines "the monster within" – what beeing a writer really means:

> I believe I am a normal writer, in the rough sense of the word. I am not a hedonistic Sunday writer. This does not mean that to me, literature is an endeavour which sets pleasure between brackets. I think that a real writer is a confirmed masochist. And as far as the monstrosity hidden in all of us goes, but especially inside the writer, then the etymological implications of this word should be taken into consideration. Everything that is revealed and everything that shows itself in the nakedness of its manifestations, either good or bad, is, one way or another, monstrous (horrid, unacceptable, but also – at least for the ancient Latin – amazing, magical). Generally, people become monstrous when they lose control of their nature and move beyond the boundaries set by public opinion. As far as I am concerned, this concern of fabricating a public image for yourself, of parading it, is a sign that you want to lie to yourself, that you are willing to renounce a part of your authenticity and that, in fact, you do not care much about your uncertainties, complexes and inner struggles. And it is true, that from the writer's monstrous suffering a new life emerges. And the writer is an unsuccessful gold-digger. […] The self is something worth hating. This is, probably, where the writer's monstrosity comes from. (Chivu).

In all his novels (*Pupa Russa*, *Femei albastre*, *Compunere cu paralele inegale*, *Frumoasa fără corp*) Gheorghe Crăciun fictionally aims at feminine identity as this can be constructed by discovering the body, in the sense that reality is the reality of the body. The lived body is what gives characters the sense of existance and belonging, the sense of authentical intuition of the ego.

Corporeality is a concept with a long history starting in the ancient Greece. It has undergone numerous attempts of perception and definition both in philosophy and literature. Thinking body as limit makes the individual try to overcome a set of subjective constraints; whereas thinking body as unit places the individual into the universe and connects him to outer reality. Whether good or bad, beautiful or ugly, body is what defines the human being and does not allow living in its absence. It is just "a temporary and imperfect sanctuary of the immortal soul and pure reason" (Sora, p. 43). In the ancient philosophy, the problem of corporality (as first intuition of what later will be called *corporeality*) was first brought into thinking by Plato in his *Dialogues* and Aristotle. And later, in modern times, the concept was broaden by Nietzsche, Henri Bergson, Derrida and others. In his theory, Plato discusses about two distinct beings – the body and the soul. Thus, soul means eternity and all that is incorruptible, whereas body is just a temporary individuality under the influence and oppression of time and death.

> Everything that has a soul is immortal. It is also true that, everything that moves by its own will is immortal. However, that which moves one thing and in its turn is moved by another, as soon as the movement ceases, it ceases to exist. […] For anything that receives movement from the outside is a lifeless body; therefore, one that receives it from within, from deep down, is enlivened, and it is this where the nature of the soul comes from. And if this is how things truly happen, if the thing that moves within itself is none other than the soul, then, undoubtedly, the soul is yet to be born and it knows no death. (Platon, p. 442)

The phenomenological description of corporeality in modern times focuses on the foundational status of the lived body. It is the intersubjectivity as experience of the proper body which is granted by the act of (self-) perception – which sometimes comes in a mediated way. "The lack of immediacy and of authenticity entailed by empathy presupposes that I can have an immediate and self-evident experience of my own lived body, even if this body is intimately bound up with my physical body to which, as a thing, I have only indirect access. This primary and immediate experience is the ultimate foundation of the process that constitutes the sense of the other subject, a foundation one attains by means of a special methodological *epochē*." (Pirovolakis, p. 104). The experience of the body is the experience of oneself and this includes, explicitly or tacitly, allusions to intersubjectivity.

The experience of the body – as it is thought in modern philosophy – is the experience of one sense greater than the other: the sense of touch which, in Husserl's theory, comes in a sort of contradiction to the rest of the senses. The sense of touch is what makes the individual gain control over his/ her lived body and becomes therefore the instrument of acknowledgement and acceptance. As compared to sight (a sense which might be thought of great importance in what acknowledgment is concerned), Husserl is bluntly accurate: "*A subject whose only sense was the sense of vision could not at all have an appearing Body;* […] The Body as such can be constituted originarily only in tactuality and in everything that is localized with the sensations of touch: for example, warmth, coldness, pain, etc. […] [The Body] becomes a *Body* only by incorporating tactile sensations." (Husserl , pp. 158-59)

Corporeality becomes a concept which triggers the idea of ego, of self-image the individual construct – either is the real one or fictional characters. It is one of the most important themes that Gheorghe Crăciun develops in his novels; he brings forward the process of introspection in which corporeality helps to define the feminine characters that it creates. Being a writer who emphasizes on the analytical self, Crăciun will also perform an analysis of the interior-exterior relations, identity-otherness, relations that are established at the level of the characters (mainly female), either by referring to oneself or by the relations with the others. Once acknowledging the lived body and its limitations, the individual starts the process of "throwing anchors" to the other in terms of objectifying the very sense of self. This is what Husserl defines as *empathy* and meditation of the external space. In literature, it is exactly what happens: the character tries the get an indirect perception of his/ her body by casting a glance over the other's eyes. "Analogical appresentation and empathy are obviously deficient and secondary when compared to a full, primary and immediate intuition. The criterion for distinguishing between the two experiences is the direct and immanent self-relation guaranteed by the act of touching by hand, by this spontaneous and unmediated intuitive auto-affection that is the cornerstone of phenomenological evidence. This self-relation is, for Husserl, in no need of any exterior prosthesis: when I touch with the hand or fingers, I am involved in an act into which no exteriority or alterity intrudes." (Pirovolakis, p. 107).

The individual is the one who shapes the image of the body as facing the environment, and physically, the body becomes the trigger of the anguish of human events such as sickness, aging, death or loneliness. Gheorghe Crăciun is a writer concerned about a consciousness of corporeality, especially a feminine one. His characters carefully analyse their own body or that of the other female characters. His prose illustrates an act of revealing the feminine identity, of self-knowledge of the female characters. The main female character of the novel *Pupa Russa* Leontina Guran portrays the charming woman and her body is also the body of the writer who discovers himself and the other. Thus, the reader witnesses a narrative duplication in which a man writes from a woman's perspective when the author writes about a woman dominated by the idea of sexuality, as he would be that woman. "Gheorghe Crăciun is fascinated by femininity, studying it, seeking to penetrate her sensorial intimacy, to know it from the inside, hence the insistence on sexuality, but also on the simple, everyday movements of the woman. Leontina is the author's otherness, the key to original androgyny" (Ciobanu).The novel presents alternating sequences of everyday life, from the child life of the 60s, life in a high school, to life as a young UTC activist, the background being a communist era which is the necessary context. Thus, the narrative is compressing more and more; there is a presentation of the major historical moments of December 1989 and June 1990, Gheorghe Crăciun attempting to partially apply the process used by Cărtărescu in his *Levantul*, becoming for a brief moment a character of his own book.

The female character Leontina Guran is placed in the narrative flow from her early childhood to the moment of maturity, experiencing and discovering her inner self, as her body urges her to do. There is a development of the ego in the presence of the other – a logical necessity which place itself between the touching and the touched as the condition for corporeality. "She went through life like a naughty goose, cut off by her flock, and she had to overcome her sadness, her crying and breakdowns, her dissatisfaction. She went on, she had to go on. She had become a beautiful girl with no one to love her. Nobody tried to figure out how she should have been loved. She was wanted by men, she was envied by colleagues and friends, as if it were easier because she had no soul. And so he started to move ahead from age to age, as if her soul had never existed." (Crăciun, *Pupa*

Russa, p. 473). The arousal of curiosity to own flesh will turn her into a seductive woman: "Her body hid a photocell that automatically triggered the men's attention. [...] all men would have touched her, clinging to her tall body with endless legs, and smell her skin, the white and fresh, slippery and cold flesh, like the petals of water lilies."(Crăciun, *Pupa Russa*, p. 142). The title of the novel *Pupa Russa* triggers the image of the Russian puppets, the central female character being the one who evolves throughout the novel, from childhood to the end of life, discovering within her body numerous selves.

The transcendental realm makes Crăciun's character come to face the self of the other. Therefore, the other's body would insinuate into her experience and make her discover the real self. The relation with the self-body is constructed by the "reflection" into the other; it is a projection outside which functions as introjection.

> [...] the double apprehension entails an absolutely necessary alterity, a non-spatial spacing or an originary "inter" that, interposed between the touching and the touched, conditions but also limits the transcendental subject's immediate and self-identical purity. The alterity of this "inter", irreducible to spatial exteriority, is an essential structure to which the transcendental ego owes its possibility, but which simultaneously problematizes the phenomenological demand for a pure ego founded on the immediacy of its body proper. Such a structure leads to the aporetic construal of the lived body and the subject in terms of impossible possibilities, and is not equivalent to the ordinary intersubjective difference to which empirical exteriority gives rise. (Pirovolakis, p. 107).

The brutal end of Leontina, otherwise anticipated by an absolutely remarkable oneiric sequence, appears to the author as an inevitable solution to stop a possible flattening blockage, as it points out in an interview: "I felt at a time when I was getting closer to the end of the book, that the character, through the experiences he had accumulated, had become excessive. From the very beginning, I wanted to create a monstrous character in its etymological sense, that is, a character who exhibits all the time. When I had the feeling that this process of exposure was approaching a limit, I had to find a solution to have the character removed from the stage." (Șimonca)

In all cultures, sensuality is a characteristic typical to the feminine gesture. Starting from its definition in the Explanatory Dictionary of the Romanian Language, the first definition of sensuality is "inclination to bodily pleasures", yet the oldest understanding of this term is that of sensory sensitivity. Sensuality is important in defining authentic individual, because it is channelling on the physical pleasure of the body, but also on the mental pleasure. The mind has the role of focusing on the inner joy of the soul and of acknowledging senses. Sensuality is a complex process involving a sexual side which gives the individual the power to master his own body. If sensuality is directed to bodily pleasures, eroticism is an "exaggeration of erotic feeling", amplifying the bodily sensation. These are the key concepts Gheorghe Crăciun juggles in his prose. Not all of the characters are dominated by eroticism or sensuality, but the reader still encounters these characteristics with the female character Leontina Guran, in the erotic utopia of *Compunere cu paralele inegale* by the insertion of the couple of Daphnis and Chloe, and also in *Femei albastre* in the male character who trying to discover and understand his destiny, relives his love stories.

The novel *Compunere cu paralele inegale* brings forward variations of the ancient theme of love in 15 chapters. Its narrative is made up of couples of lovers, husbands and wives who overlap the myth of Daphnis and Chloe. The novel is designed to fight against erosion of the erotic prose and exploits three values of the human being by reporting them

to eroticism: the soul, the time and the body. The soul represents Daphnis' love for Chloe, the body symbolizes passion, and time through its timeless dimension has the role of decontextualizing the myth. In four chapters, it recounts, repeating Longus' text, the history of love between Daphnis and Chloe, adding to the sensual atmosphere what the Greek novel lacked, so the reader witnesses two kinds of love presented in parallel: the ancient love between Daphnis and Chloe

> Cloe rushed to kiss him. Her wet, soft lips like flame, like white and liquid darkness, his burned, frozen mouth. She felt a thrill coming from him, as if her touch had bitten and turned red in her cheeks, his flesh trembled. (Crăciun, *Compunere cu paralele inegale*, p. 54).

and contemporary love-stories:

> Liana's soul trauma keeps its acuity in spite of the whole scenario that was meant to conceal it. The scene, when he remarried a younger woman than him, Laurian falls asleep in the mountain trip, leaves a dull feeling of melancholy. In the Dania-Teohar love-story the inevitable realistic miseries of life step in. (Crăciun, *Compunere cu paralele inegale*, p. 103).

In the unfinished novel *Femei albastre*, Gheorghe Crăciun uses a well-known image of an actress (Nicole Kidman) to trace the female sensual characteristics of the "real" woman in the illusory fictional universe. In this novel the focus is directed towards the destabilization of sexuality and the discovery of the meaning of existence while narrated with self-irony through a time span between memories and experiences. Although the main character is a *he*, an anonymous voice, the female domination can be notices as it is represented by characters such as Ada, Ondina, Dani, Otilia, Adriana, Mia. This time, Ada Comenschi, a young lawyer, has the role of the fatal woman and attracts attention of the main character by means of corporeality. He always associates Ada's image with her body: "The bitter smell of her body enfolds my mind. Her voice has impregnated in my memory as smoke in the clothes. And her habit of slipping a hand in her hair from time to time and looking at me resigned, questioning".

Femininity acquires different values in this last novel; on the one hand it is presented the woman in the lives of the characters that attracts the eyes of men, the woman dominated by sensuality, which relies on bodily pleasures, as is the case of Ada: "I was watching her in silence and wanted to see her naked as soon as possible. She had grown accustomed to my gaze. She pulled down neither quickly nor slowly the zipper of the dress and her legs rose without any slightest difference in muscular strain." On the other hand, the woman is absent from the lives of the characters, the woman whose images are screened only by the actress Nicole Kidman:

> Nicole seems to be the perfect embodiment of the woman who never gives up and who brings everybody else on the verge of despair. She has a clear and cutting demeanour, of someone you cannot lie to. Her adolescent body, that body of a frivolous young woman who looks as if she had never slept with a man, drives you insane. Her agitated gestures, her slender fingers, her long calves and thighs are literally killing you […] However, that was but a simple film. It is useless lying to myself. I have always liked actresses, but the very fact that they are the product of role-play and not real feminine presences, in flesh and blood, diminishes my pleasure and it rather makes it resemble indifference and suffering. (Crăciun, *Femei albastre*, p. 26).

The protagonist of this novel of loneliness lives in a continuous wondering which is counterbalanced by the inner urge for story-telling. And this stresses out the necessity of the other as the one who can acknowledge one's destiny. All female characters of the novel are present only in the male character's stories – once being told, the story (re)shapes the images of the women and it gives them a sense of corporeality.

Gheorghe Crăciun insists in his novels on the sensuality of the surrounding world, on femininity, on the desire, which is the integral part of pleasure and of the reality of the body. The writer highlights the features of femininity, but also the sadness of ideal femininity, as seen in *Femei albastre*, and the beauty of his novels lies in discovering the female individual beyond her fragility and loneliness.

BIBLIOGRAPHY

Chivu, Marius, *Gheorghe Crăciun: Un scriitor adevărat este un masochist incurabil* , interview with Gheorghe Crăciun at http://atelier.liternet.ro/articol/4244/Marius-Chivu-Gheorghe-Craciun/Gheorghe-Craciun-Un-scriitor-adevarat-este-un-masochist-incurabil.html, (12.05.2016).

Ciobanu, Vitalie, *Flacăra celui care pleacă – un omagiu lui Gheorghe Crăciun*, în „Contrafort"1-3 (147-149), ianuarie-martie 2007.

Crăciun, Gheorghe, *Compunere cu paralele inegale*, Cartea Românească, Bucureşti, 2015.

Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Polirom, Iaşi, 2013.

Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa* , Grupul Editorial Art, București, 2007.

Husserl, Edmund, *Ideas: General Introduction to Pure Phenomenology*, Translated by W. R. Boyce Gibson. London, Routledge, 2012.

Pirovolakis, Eftichis, *Derrida and Husserl's Phenomenology of Touch: "Inter" as the Uncanny Condition of the Lived Body*, în "Word and Text A Journal of Literary Studies and Linguistics", Vol. III, Issue 2, Editura Universității Petrol-Gaze din Ploiești, 2013.

Platon, *Phaidros sau Despre frumos*, Opere IV, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.

Sora, Simona, *Regăsirea intimităţii*, Polirom, Bucureşti, 2008.

Șimonca, Ovidiu, *Marele pericol pentru literatura română este mondenitatea.* Interviu cu Gheorghe Crăciun, în „Observator cultural", nr. 289, octombrie 2005.

LE « CORPS D`ESPRIT » COMME CORPS INVISIBLE, INTANGIBLE ET INCOGNOSCIBLE DANS LA NOUVELLE « LE HORLA » DE MAUPASSANT

Rodica Brad
Assoc. Prof., PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:In the short story "Le Horla " the fantastic being is the effect of fear materialization and of the author's panic, which he represents exactly through senses' hypertrophy. Maupassant works on visual effects for the representation of the fantastic body, through a dialectic of transparency and opacity. In this way, the fantastic being has the appearance of a human body through attributes such as seeing, tactile sense, distance/spatial sense etc. This being is represented as as visible body capable of drinking, of picking up a flower or to turn pages of a book. Locked by the diarist, he escapes because he senses objects', furnitures' and spaces' densities. Seeing has an essential role due to the fact that through it the narrator tries to control the fantastic being. Invisibility is converted to visible by a trick of the diarist, through which he actually convinces himself of the reality of the fantastic being and he then decides to autodestruct.

Keywords: being invisible, intangible, le Horla, opaque transparency, body.

Maupassant marque dans la littérature fantastique française un moment important à partir duquel le fantastique n`a plus affaire à l`intrusion brutale des phénomènes surnaturels dans la vie quotidienne, mais, comme précise Louis Forestier à « tout ce qui rôde autour de l`homme et le laisse la conscience vidée par l`angoisse, sans solution, ni réaction. Le fantastique c`est la débâcle de la conscience, son impuissance de rendre compte des grands pans d`inconnu qui s`abattent soudain. »[1]. Maupassant a véritablement renouvelé le fantastique, lui conférant une orientation psychologique et intérieure et l`ancrant dans l`ultime territoire, à peine connu et exploré, l`homme. Les récits de Maupassant ne cherchent plus à faire croire au surnaturel comme avant, mais à communiquer le sentiment de peur. Tout comme Jean Pierre Castex[2] le montre, Maupassant a le mieux réussi à traduire cette émotion, en la liant à l`idée d`impuissance ressentie par l`homme devant l`incompréhensible.

Nous nous proposons de soumettre à l`analyse le corps fantastique du Horla du point de vue de sa matérialité de corps invisible, inconnaissable et irreprésentable, tel que le narrateur le perçoit, nous rapportant surtout à la version nouvelle et à la version journal.

Les versions

Le Horla, l'un des plus célèbres contes fantastiques de Maupassant, a eu trois versions : la première, intitulée *Lettre d'un fou*, datée 1885, est écrite sous forme de lettre qu'un homme adresse à son médecin. C`est un récit rétrospectif, où le narrateur est hanté par l'idée que notre perception du réel est limitée et faible. Il en induit l'existence d'un être inconnu, puis tente de percevoir «l'invisible». Le narrateur (qui ne peut trancher si ce qu`il voit est hallucination ou réalité), finit par reconnaitre lui-même son état aberrant et malade.

1 Louis Forestier *Préface à l'Edition Maupassant Contes et nouvelles,* Paris, Gallimard, Collection de la Pléiade, 1974.
2Jean Pierre Castex *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951.

Dans la deuxième version, nouvelle, (qui est aussi un récit rétrospectif) parue en 1886 (et intitulée *Le Horla*), à la demande du docteur Marrande, le héros raconte son histoire à un auditoire de médecins.

La troisième version, nommée aussi *Le Horla* est celle de 1887, où Maupassant utilise la technique du journal intime. Après avoir vécu une expérience inexplicable, le diariste conclut qu'il existe dans ce monde un être nouveau dont l'existence peut être constatée par autrui et qu`il nomme le Horla.

Les trois versions, tout comme les contes écrits précédemment, sont étroitement liés au thème de la folie. Si *Lettres d'un fou* parle de la folie (comme obsession tenace) et d`hallucination, la nouvelle *Le Horla* (1886) développe davantage l'hypothèse d'un être nouveau. Le récit journal confronte le lecteur à un discours nu, sans commentaire ni explication qui l`incite à juger ce que le diariste note de jour en jour. Il est certain que la forme du journal intime convient mieux au fantastique pour traduire l`aberration, voire l`affolement du héros aux prises avec un phénomène des plus irrationnels. Le fait de plonger dans l`espace privé des pensées intimes du diariste aide le narrateur à communiquer la peur et le désarroi devant cette chose épouvantable qui l`habite. En effet, les deux, aussi bien le narrateur du premier Horla que le diariste, essayant de réduire l'inexpliqué à l'explicable, se rapportent à la connaissance contemporaine des sciences médicales, notamment de la psychopathologie. Les deux tâchent de comprendre de quelle entité il s`agit, d`en établir l`essence afin de pouvoir trouver les moyens de suppression. Ils constatent les formes de manifestation du Horla, y voient des preuves qu`ils soumettent à leur propre conscience, approfondissant, par cela même, l`action destructrice de l`entité sortie des tréfonds de leur âme, de leur solitude et de leur isolement. En plus, les constatations qu`ils font sont purement personnelles, jamais confirmées ou validées par autrui, sinon par le lecteur lui-même qui suit de près et partage les doutes et les hésitations du héros, son désarroi même. En fait, on observe, à une lecture plus attentive que, dans les deux cas, le hanté se transforme en hanteur pour soi-même, ce qui permet à l`auteur de procéder à une traversée méthodique de l`âme, de déconstruire et de reconstruire les mécanismes de la raison.

André Targe qui s`est penché sur les différences entre les versions du *Horla* observe que Maupassant a voulu renforcer la crédibilité de son narrateur, mettant en scène un diariste qui écrit pour soi et renforçant ainsi la crédibilité: « comment croire aux aventures d`un malade mental dont la confession, limitée par deux univers dévalorisants (celui de l`asile et de l`obsession) s`insère dans le cadre d`un récit objectif? […] Les explications envisagées par le malade, (psychose collective, contagion des voisins), loin de servir, prendront des valeurs de justification et entraveront notre crédulité. Un éloignement qui le mène du présent de l`asile au passé de la peur, va meme le desservir et trouvera un écho inevitable dans la distance du lecteur, peu convaincu par cette narration suspecte.»[3]Une étude génétique est proposée par Isabelle Nolin[4] qui suit la filiation thématique des versions et se penche sur les variations formelles effectuées par Maupassant au long de l`écriture.

Maupasssant à propos du fantastique

Avant de procéder à l`analyse annoncée, nous pensons opportun de cerner les contours de la notion de fantastique chez Maupassant, valorisant ainsi la contribution de l`auteur à la théorie du genre et relevant ses idées qui sont redevables à la perspective de l`époque sur cette littérature qui était considérée marginale. Observons tout d`abord l`acception que Maupassant donne au fantastique et surtout le spécifique contextuel que

3André Targe «Trois apparitions du Horla», Poetique, Seuil, 1975, p. 447.
4 Isabelle Nolin *La critique génétique du Horla de Maupassant*, Otawa, Bibliothèque et Archives du Canada, 2005.

prenait alors le phénomène : « quand le doute eut pénétré enfin dans les esprits, l'art est devenu plus subtil. L'écrivain a cherché les nuances, a rôdé autour du surnaturel plutôt que d'y pénétrer. Il a trouvé des effets terribles en demeurant sur la limite du possible, en jetant les âmes dans l'hésitation, dans l'effarement »[5].

Maupassant insiste aussi sur l'effet suscité par le fantastique chez le lecteur à travers deux éléments essentiels: l'hésitation et la peur. Il souligne que, pour atteindre son but, il faut que l`auteur ébranle les cadres de pensée qui déterminent ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, dans la mesure où l'on ne dépasse pas la «limite du possible», parce que, dans l'ère du positivisme, on ne croyait plus aux superstitions anciennes : « plus de fantastique, plus de croyances étranges [...] Le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise; la science, de jour en jour, recule les limites du merveilleux »[6]. On peut constater aussi que, dans le vocabulaire de Maupassant, «fantastique», «surnaturel», «mystérieux» sont à peu près équivalents. De même, l`auteur prédit la fin de la littérature fantastique dans un avenir proche, vu son rôle réduit dans la modernité par l`implication stricte de la logique positiviste et rationaliste stimulée par les innombrables découvertes scientifiques.

Deux types de discours et leurs stratégies

Si la version nouvelle est entamée sur le jeu récit encadrant / récit encadré, la version journal crée, par la narration à la première personne, la vraisemblance fantastique par la création progressive d`une antithèse de type calme, apaisement / doute et panique.

Ainsi, le texte journal (qui démarre sur un épisode de sérénité plénière) s`empreigne visiblement et progressivement d`étrangeté, au fur et à mesure que les preuves de l`existence du Horla s`accumulent et que le narrateur s`attache, de plus en plus désespérément, à en fournir des explications rationnelles. Celles-ci sont cherchées dans les connaissances qu`il a sur la physique, sur la physiologie, sur le magnétisme ou le mesmérisme, sur le darwinisme et la possible apparition, sur l`échelle de l`évolution des espèces, d`un être nouveau, qui soit supérieur à l`être humain et dont l`ère serait venue. Pratiquement, nous assistons au passage rapide d`un état parfaitement sain à un état psychotique grave proche de la folie. Dans ce sens, Anne Marie Baron propose une lecture médicale du Horla, parfaitement soutenable, ciblant la description clinique et l`analyse des états limite.[7]

Tout comme Francis Marcoin l`observe : « à terme, tout récit, toute nouvelle, se colore d`étrangeté. Rien qui ne puisse tourner autour du Horla, qui n`y conduise ou qui n`en procède. »[8]. Le bonheur initial s`avère illusoire car l'état anxieux s`installe vite: « à mesure qu`approche le soir, une inquiétude incompréhensible m`envahit, comme si la nuit cachait pour moi une menace terrible »[9]. Le personnage avoue se retrouver dans un état nerveux aigu qui le rend particulièrement réceptif et attentif à l`impossible : « je le guettais avec tous mes organes surexcités »[10], précise-t-il.

L`espace-temps est lié subtilement à la diégèse. Au silence, au calme et au vide de l`espace initial correspond une claustration du personnage dans sa propre maison, dans sa tentative de capturer l`être et de le tuer. Les évènements insolites, inexplicables collent à une surface calme, s`infiltrant dans une situation d`apparence normale, ayant l`air d`être un phénomène caché en celle-ci même. Il s`agit en fait des étapes successives d`une

5 Guy de Maupassant «Le Fantastique», Paris, Le Gaulois, 1883. Repris par *Joel Malrieu Le Horla de Guy de Maupassant*, Paris, Gallimard, collection Foliothèque, p. 143.
6*Ibidem*.
7 Anne Marie Baron « La description clinique et l`analyse des états limite chez Maupassant » RHLR nr. 75 sept-oct. 1994, pp 765-773.
8 Francis Marcoin ; « Fini de rire », in *L`école des lettres*, nr. 12, 1999, p 7.
9Guy de Maupassant Le Horla et autres contes, EDDL, coll. "Grands classiques", 1996, p. 24.
10*Ibidem.*

dépossession et d`une aliénation, de la peur matérialisée en termes d`histoires d`horreur et d`incertitude, de désagrégation de la personnalité qui se produit de manière accélérée.

Si la forme nouvelle présente une narration subjective toujours sujette à caution (qui agrandit la perception), le discours du journal se définit comme un compte rendu d`événements inhabituels, horrifiants, que le narrateur relate, essayant de nous en convaincre comme de réalités objectives. En fait, les deux stratégies littéraires doivent assurer l`assentiment du destinataire à l`impossible. Dans la première, l`assentiment est formulé par le fou lui-même : « je sens, Messieurs, dit le fou, que je vous raconte cela trop vite. Vous souriez, votre opinion est déjà faite : « c`est un fou. » J`aurais dû vous décrire longuement cette émotion d`un homme qui, enfermé chez lui, l`esprit sain, regarde, à travers le verre d`une carafe, un peu d`eau disparue pendant qu`il a dormi. »[11]. Cet assentiment du destinataire doit toujours être renforcé à force d`être toujours fragile : l`affirmation de l`impossible s`insinue dans le possible, dans un jeu très subtil des dosages, des prédictions, des doutes et des suggestions non validées. Le texte balance dans l`indétermination, le narrateur fait douter de l`impossible et semble suspendre toute certitude sur la congruence entre représentation et réalité. Si dans la version journal le récit a pour seul garant le sujet narrateur, dans la version nouvelle, le récit interne se raccroche à son récit introducteur comme à sa preuve externe : « trois de mes voisins, à présent, sont atteints comme je l`étais. Est-ce vrai ? ». Le médecin répondit : « c`est vrai »[12]. Plus encore, il y a interférence entre le récit introducteur et le récit enchâssé, vu que le narrateur relais exprime dès le début son point de vue médical sur son patient : « je ne sais pas si cet homme est fou ou si nous le sommes tous les deux…ou si…si notre successeur est réellement arrivé »[13]. Le rôle du narrateur relais est donc d`authentifier les faits. Tout comme Jacques Nefs l`observe, « avec la seconde version, c`est la parole elle-même qui s`abime. Maupassant fait subir un tour d`écrou supplémentaire, interne, à la question de la relation entre représentation et réalité. Le récit-preuve de l`improbable et l`écoute où se voile le seuil d`acceptabilité ne sont plus repartis en des rôles différents, le hiatus traverse la parole elle-même».[14]

Le Horla, qui est-il ?

L`idée d`un être nouveau en train de s`installer sur la planète pour supplanter l`espèce humaine est emblématique pour la vision pessimiste qui était propre non seulement à l`auteur, mais à l`époque fin de siècle, en général. En effet, l`idée même de l`apparition d`une forme de vie supérieure à la nôtre, susceptible de remplacer l`espèce humaine, avait accaparé à l`époque les esprits, confirmant aussi le malaise de la fin de la domination de l`homme sur terre et la possibilité d`un esclavage futur de celui-ci face aux êtres pourvus de caractéristiques supérieures, surtout physiques.

Les formes de manifestation du Horla dans le texte sont multiples, supposant à chaque fois une certaine corporalité et certains sens plus développés que les sens humains. D`abord discret, l`être se manifeste, fait des choses terrifiantes (fait tourner la page d`un livre, cueille une fleur du jardin, boit du vin et de l`eau et efface le reflet du diariste), mais surtout engendre la crise (qui atteint son comble dans la scène du reflet disparu du miroir).

Dans *Lettre d'un fou* (1885) nous apprenons que l`être qui hante l`épistolier est un passant surnaturel, faisant partie de la série des êtres et mystères indécelables : « alors, plus que personne, je les sentais, moi, ces passants surnaturels. Êtres ou mystères? Le

11Guy de Maupassant *Le Horla* (première version), in Guy de Maupassant *Le Horla et autres contes*, EDDL, coll. « Grands classiques », p.10.
12*Ibidem*, p. 16.
13*Ibidem*, p. 19.
14Jacques Nefs *La représentation fantastique dans le Horla de Maupassant.* Cahiers de l`Association Internationale des etudes francaises, volume 32, (p. 231-245), p. 235.

sais-je? Je ne pourrais dire ce qu'ils sont, mais je pourrais toujours signaler leur présence. Et j'ai vu - j'ai vu un être invisible- autant qu'on puisse les voir, ces êtres. »[15].

Le fou (de la version nouvelle-1886) nomme l`entité l`Être, (avec majuscule), l`Être nouveau qui se multipliera, étant d`autant plus inquiétant qu`il est invisible : « donc, messieurs, un Être, un Être nouveau, qui sans doute se multipliera bientôt comme nous nous sommes multipliés, vient d'apparaître sur la terre. Ah ! vous souriez! Pourquoi ? parce que cet Être demeure invisible »[16].

Le diariste de la dernière version *Le Horla* (1887) arrive lui aussi à la conclusion qu`il s`agit d`un être qui devait venir assurément et qui devrait nous succéder : « un être nouveau ! pourquoi pas? Il devait venir assurément! Pourquoi serions-nous les derniers? Nous ne le distinguons point, ainsi que tous les autres créés avant nous? ».[17] Cette idée d`Être Nouveau germe dans son esprit et, lisant dans la *Revue du Monde Scientifique* sur l`épidémie de folie de Rio de Janeiro, le diariste se rappelle avoir vu l`être descendu du bateau brésilien sur les bords de la Seine. L`épidémie de là-bas a fait en sorte que : « les habitants éperdus quittent leurs maisons, désertent leurs villages, abandonnent leurs cultures, se sentant poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invisibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie, pendant leur sommeil, et qui boivent en outre de l`eau et du lait sans paraitre toucher à aucun autre aliment »[18]. L`être serait venu par le beau geôlier qu`il avait admiré au début : « je le trouvais si joli, si blanc, si gai ! L`Être était dessus, venant de là-bas, où sa race est née ! Et il m`a vu ! Il a vu ma demeure blanche aussi ; et il a sauté du navire sur la rive. Oh ! mon Dieu ! et l`interprétation qu` il en donne : « le règne de l`homme est fini »[19]. Le narrateur parle du Horla en termes d`Être Nouveau, ayant la « domination d`un mystérieux vouloir sur l`âme humaine devenue esclave »[20] et affirme même que : « sa nature est plus parfaite, son corps plus fin et plus fini que le nôtre »[21].

La réflexion du narrateur journal sur l'essence du Horla n`est pas étrangère à la théorie darwinienne de l`évolution des espèces et elle vient réunir continuité et homogénéité absolue : « nous sommes quelques-uns, si peu sur ce monde, depuis l`huitre jusqu`à l`homme. Pourquoi pas un de plus, une fois accomplie la période qui sépare les apparitions successives de toutes les espèces diverses ? »[22]. Le Horla est vu aussi dans l`évolution de l`histoire des croyances et des sciences par le narrateur qui est un homme de son temps, ayant pas mal de connaissances de toutes sortes et étant mis au courant de toutes les nouveautés scientifiques ou parascientifiques : « après les grossières conceptions de l`épouvante primitive, des hommes perspicaces l`ont pressenti plus clairement. Mesmer l`avait deviné…exercé lui-même »[23]. Très incitante nous semble la localisation au niveau physiologique des représentations du narrateur qui s`interroge sur les signes de sa maladie naissante : « ne se peut-il pas qu`une des imperceptibles touches du clavier cérébral se trouve paralysée chez moi ?... les localisations de toutes les parcelles de la pensée sont aujourd`hui prouvées. Or quoi d`étonnant à ce que ma faculté de contrôler l`irréalité de certaines hallucinations se trouve engourdie chez moi en ce

15Guy de Maupassant *Lettre d`un fou*, collection Romans Nouvelles, p. 6 http://www.clpav.fr/maupassant/TEXTE/la%20lettre%20d'un%20fou%20InLibroVeritas.net_oeuvre2568.pdf
16 Guy de Maupassant *Le Horla* 1886, ed.cit., p.16.
17 Guy de Maupassant *Le Horla* 1887, in vol. *Le Horla et autres contes*, EDDL,coll. « Grands classiques », p.56.
18*Ibidem*, p. 53.
19*Ibidem*, p. 54.
20*Ibidem*, p. 55.
21*Ibidem*.p. 56.
22Guy de Maupassant *Le Horla* 1887, ed. cit, p. 55.
23*Ibidem*, p. 54.

moment ? »[24] Une autre véritable expérimentation « scientifique » prouvant l`existence de la force magnétique est relatée aussi à l`occasion de la visite que le narrateur rend à sa cousine et où il assiste à une séance d`hypnose.

Le Horla est vu donc dans le contexte de la finalité générale de l`espèce, de la nature et du cosmos, un vrai Sur-Sujet dont la représentation est réduite à cause de la perception partielle et limitée de l`homme. Une Volonté enveloppée en une apparence corporelle, fonctionnant comme un corps fin et subtil, invisible et inconnaissable par l`homme, représentable uniquement par nos sens si imparfaits et cela même plutôt par l`absence, la vacuité, la négation de la vue normale. C`est un corps ayant, parait-il, la même texture que le corps humain, les mêmes fonctions, une sorte de corps – conscience, aminci physiologiquement, qui entreprend la dépossession du sujet en prenant le contrôle de ses actes et gestes. La surface de contact est représentée par la vue et le sens tactile, réduit au frôlement et à tout ce qui a rapport à la fluidité, à l`eau, à l`air, aux densités éthérées. Tout comme Jacques Nefs le montre, « la série des manifestations du Horla rencontre la série des troubles du sujet quant à l`image de son corps »[25].

L`Etre invisible, inconnaissable et intangible

L`être affreux se présente dans le songe d`abord, ça veut dire là où il peut voir sans être vu. Apparu dans le songe, il a la corporalité diffuse et fait usage de tous ses sens : « je sens bien que je suis couché et que je dors…je le sens et je le sais…et je sens aussi que quelqu`un s`approche de moi, me regarde, me palpe, monte sur mon lit, s`agenouille sur ma poitrine, me prend le cou entre ses mains et serre…serre…de toute sa force pour m`étrangler »[26]. Ce qui semble au narrateur le plus insupportable est le fait que le Horla peut voir sans être vu. Et ce cauchemar « se renouvelle tous les nuits, je dors enfin, avec calme, jusqu`à l`aurore ».[27]

C`est toujours l`invisibilité qui permet à l`entité d`épier le narrateur qui se sent suivi par le corps invisible qui est toujours à ses traces : « tout à coup, il me sembla que j`étais suivi, qu`on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher. Je me retournai brusquement. J`étais seul. » [28]

La légende affreuse que le narrateur entend au Mont Saint Michel (par laquelle les gens de la région expliquent les bruits étranges qu`on entend le soir par le bêlement de deux chèvres, dont l`une à une voix forte et l`autre une voix faible) est l`occasion pour lui de méditer sur la faiblesse de notre ouïe : « les gens du pays, ceux du mont, prétendent qu`on entend parler la nuit dans les sables, puis qu`on entend bêler deux chèvres, l`une avec une voix forte, l`autre avec une voix faible. Les incrédules affirment que ce sont les cris des oiseaux de mer, qui ressemblent tantôt à des bêlements, et tantôt a des plaintes humaines; mais les pécheurs attardés jurent avoir rencontré, rodant sur les dunes entre deux marées, autour de la petite ville jetée ainsi loin du monde, un vieux berger, dont on ne voit jamais la tête couverte de son manteau et qui conduit, en marchant devant eux, un bouc à figure d`homme et une chèvre à figure de femme, tous deux avec de longs cheveux blancs et parlant sans cesse, se querellant dans une langue inconnue, puis cessant souvent de crier pour bêler de toute leur force. » [29]. De même, les particules minuscules que nous ne pouvons pas voir existent réellement, croit le narrateur et l`idée est confirmée par le moine de Saint Michel qui parle aussi du vent dans les termes suivants: « est-ce que nous voyons la cent millième partie de ce qui existe ? Tenez, voici le vent, qui est la plus

24*Ibidem*, p. 46.
25 Jacques Nefs *œuvre citée*.. p. 238.
26Guy de Maupassant *Le Horla* 1887, p. 26.
27*Ibidem*, p. 26.
28*Ibidem*, p. 27.
29 *Ibidem*, p. 30.

grande force de la nature, qui renverse les hommes, abat les édifices, déracine les arbres, soulève la mer en des montagnes d`eau, détruit les falaises, et jette aux brisants les grands navires, le vent qui tue, qui siffle, qui gémit, qui mugit,-l 'avez-vous vu, et pouvez-vous le voir ? Il existe pourtant »[30].

Apparition/ disparition-une dialectique de la hantise

Tout d`abord, les signes les plus évidents qui attestent la présence du Horla sont les disparitions de matières liquides. Pouvant boire, le Horla a une corporalité qui engloutit les liquides. Mais ce qui agrandit encore l`étrangeté est que le narrateur arrive à voir l`eau disparue de la carafe. Il en résulte que l`acuité de la vue lui a permis de voir l`absence. Il se rend compte que cela est déjà un signe de folie et se dit: « quand nous sommes seuls longtemps, nous peuplons le vide de fantômes »[31]. C`est dans le vide et l`inconnaissable que l`homme projette les faits surnaturels, se dit-il : « au lieu de conclure par ces simples mots « Je ne comprends pas parce que la cause m`échappe », nous imaginons aussitôt des mystères effrayants et des puissances surnaturelles »[32]. C`est suite à ces expériences affolantes que le diariste déclare finalement l`existence du Horla, cet être étranger, inconnaissable et invisible qui « anime par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu`à nous-mêmes. »[33].

Plus tard, le narrateur du journal a l`impression de voir le Horla de la même manière négative, en apercevant non pas le geste de celui-ci, mais le résultat : la tige de la fleur qui cède comme si une main la coupait: « comme je m`arrêtais à regarder un géant des batailles, qui portait trois fleurs magnifiques, je vis distinctement, tout près de moi, la tige d`une de ces roses se plier, comme si une main invisible l`eut tordue, puis se casser, comme si cette main l`eut cueillie ! Puis la fleur s`éleva, suivant une courbe qu`aurait décrite un bras en la portant vers une bouche, et elle resta suspendue dans l`air transparent, toute seule, immobile, effrayante tache rouge à trois pas de mes yeux ».[34]

La certitude de l`existence corporelle de cet être qui boit des liquides, qui a des sens comme tout humain, mais plus effrayants encore par l`invisibilité est affirmée sans ombre de doute: « je suis certain, maintenant, certain comme de l`alternance des jours et des nuits, qu`il existe près de moi un être invisible, qui se nourrit de lait et d`eau, qui peut toucher aux choses, les prendre et les changer de place, doué par conséquent d`une nature matérielle, bien qu`imperceptible pour nos sens, et qui habite comme moi sous mon toit…»[35].

Mais le comble de l`insupportable est dû à l`influence que l`être invisible a sur la conscience du pauvre narrateur qui se lamente: « je suis perdu ! Quelqu`un possède mon âme et la gouverne ! Quelqu`un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toute ma pensée, je ne suis plus rien en moi, rien qu`un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j`accomplis. Je désire sortir. Je ne peux pas. Il ne veut pas ; et je reste, éperdu, tremblant, dans le fauteuil où il me tient assis. ».[36] Le lendemain il nomme le Horla le qualifiant de « cet inconnaissable, ce rodeur d`une race surnaturelle »[37]. Pour savoir davantage sur les êtres surnaturels, le diariste approfondit ses lectures sur l`occultisme et l`ésotérisme s`effondrant dans la lecture de Hermann Herestauss: « Quelle nuit ! Quelle

30*Idem*.
31*Ibidem*, p. 35.
32*Ibidem*, p. 35.
33*Ibidem*, p. 45.
34*Idem*.
35*Ibidem*, p. 45.
36*Ibidem*, p. 48-49.
37*Ibidem*, p. 49.

nuit ! Et pourtant il me semble que je devrais me réjouir. Jusqu`à une heure du matin, j`ai lu ! Hermann Herestauss, docteur en philosophie et en théogonie, a écrit l`histoire et les manifestations de tous les êtres invisibles rodant autour de l`homme ou rêvés par lui. Il décrit leurs origines, leur domaine, leur puissance. ».[38] Il n`en apprend rien cependant: « Mais aucun d`eux ne ressemble à celui qui me hante. On dirait que l`homme, depuis qu`il pense, a pressenti et redoute un être nouveau, plus fort que lui, son successeur en ce monde, et que, le sentant proche et ne pouvant prévoir la nature de ce maitre, il a créé, dans sa terreur, tout le peuple fantastique des êtres occultes, fantômes vagues nés de la peur »[39].

L`horreur continue pareillement, car, par la suite, le narrateur semble voir que quelqu`un fait tourner les pages d`un livre : « ayant dormi environ quarante minutes, je rouvris les yeux sans faire un mouvement, réveillé par je ne sais quelle émotion confuse et bizarre. Je ne vis rien d`abord, puis, tout à coup, il me sembla qu`une page du livre resté ouvert sur ma table venait de tourner toute seule. Aucun souffle d`air n`était entré par la fenêtre. Je fus surpris et j`attendis. Au bout de quatre minutes environ, oui, je vis de mes yeux une autre page se soulever et se rabattre sur la précédente, comme si un doigt l`eut feuilletée. Mon fauteuil était vide, semblait vide ; mais je compris qu`il était là, lui, assis à ma place, et qu`il lisait »[40].

Invisibilité et « transparence opaque » : la perte du reflet

La scène centrale du conte est celle du reflet dévoré. Tout comme Jacques Neefs le montre, « la visibilité (infime) du Horla advient pour le sujet au prix de la perte de sa propre visibilité condensée en ce seuil d`apparition/disparition, dans cet échange fugitif de perceptibilité se donne littéralement « à voir » l`altérité de la représentation »[41].

Pour produire une preuve de l`existence du Horla, le narrateur le place délibérément devant le miroir qui sert de piège, afin de le capturer. Le miroir y est aussi moyen de « visualisation », caméra cachée. Faisant semblant de lire, le narrateur localise d`abord l`être (qui se trouve devant un grand miroir fixe, attaché à une très haute armoire de sa chambre). En un premier temps, la transparence est totale, mais, à sa stupéfaction criée, il ne s`y voit point : « Eh bien ?...on y voyait comme en plein jour et je ne me vis pas dans ma glace !...Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n`était pas dedans et j`étais en face, moi ! »[42]

La transparence, apparentée à la liquidité, est dissolvante et le narrateur se sent complètement impuissant devant l`action du spectre : « je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés et je n`osais plus avancer, je n`osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu`il était là, mais qu`il m`échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. »[43] La transparence change, opacifiant l`image et la couvrant de brume. L`effet fluide est rendu par l`image d`une eau coulant lentement de gauche à droite. Finalement, les contours deviennent claires, rendant possible l`image du narrateur : « comme j`eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m`apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d`eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C`était comme la fin d`une éclipse ».[44] À part la métaphore de l`eau, l`oxymoron utilisé

38 *Ibidem*.p 50-51.
39*Ibidem*, p. 51.
40*Ibidem*, p.52.
41 Jacques Neefs *œuvre citée*, p. 239.
42*Ibidem*, p. 59.
43*Idem*.
44*Idem*.

renvoie en même temps à la transparence et à l`opacité : « ce qui me cachait ne paraissait point posséder des contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s`éclaircissant peu à peu. »[45]. La scène est clôturée par le cri de satisfaction du narrateur : « je l`avais vu ! L`épouvante m`en est restée, qui me fait encore frissonner. »[46].

Il en résulte que, en réalité, la « vue » du Horla se fait plutôt de manière négative, dans une dialectique spécifique d`apparition/disparition parce que celui-ci ne se fait pas à proprement parler voir. Le narrateur retient qu`il ne voit pas et, ne distinguant plus sa propre image dans le miroir, conclut qu`il voit. En effet, le Horla n`est pas vu au sens propre, comme il n`était pas non plus d`ailleurs vu dans les scènes de disparitions de liquides ou de la page qui tournait à elle seule. Au contraire, on est en train de retenir que l`entité s`est rendue « visible » uniquement par l`absence et par l`absence de reflet dans cette dernière scène évoquée.

Attrapage, suppression ou suicide ?

Dans les dernières séquences du texte-journal, le narrateur raconte ses tentatives désespérées d`attraper le Horla, de l`enfermer pour pouvoir le supprimer. Il l`enferme d`abord et relate effaré : « j`ai l`âme bouleversée de ce que j`ai vu. Hier donc, le serrurier ayant posé ma persienne et ma porte de fer, j`ai laissé tout ouvert, jusqu`à minuit, bien qu`il commençât à faire froid. Tout à coup, j`ai senti qu`il était là, et une joie, une joie folle m`a saisi. Je me suis levé lentement, et j`ai marché à droite, à gauche, longtemps pour qu`il ne devinait rien ; […] puis j`ai fermé ma persienne de fer, et revenant à pas tranquilles vers la porte, j`ai fermé la porte aussi à double tour. Retournant alors vers la fenêtre, je la fixais par un cadenas, dont je mis la clé dans ma poche. »[47]. Le diariste note son immense joie d`avoir attrapé l`être : « tout à coup, je compris qu`il s`agitait autour de moi, qu`il avait peur à son tour, qu`il m`ordonnait de lui ouvrir […].je l`enfermai, tout seul, tout seul. Quelle joie ! Je le tenais ! »[48]. Puis, le narrateur agit comme en transe, dépourvu de tout autre dessein que celui de tuer l`être : il met le feu à sa maison et en sort pour voir de l`extérieur l`agonie du Horla : « alors, je descendis en courant, je pris dans mon salon, sous ma chambre, mes deux lampes et je renversai toute l`huile sur le tapis, sur les meubles, partout; puis j`y mis le feu, et je me sauvai, après avoir bien renfermé, à double tour, la grande porte d`entrée. Et j`allais me cacher au fond de mon jardin, dans un massif de lauriers »[49]. À ce moment-là, la folie semble être définitivement installée dans l`esprit du narrateur qui ressent comme de l`extérieur le poids de son acte : « tout était noir, muet, immobile ; pas un souffle d`air, pas une étoile, des montagnes de nuages qu`on ne voyait point, mais qui pesaient sur mon âme si lourds, si lourds. ».[50] La maison est incendiée, avec les domestiques dedans : « je vis que tout le bas de ma demeure n`était plus qu`un effrayant brasier. Mais un cri, un cri horrible, suraigu, déchirant, un cri de femme passa dans la nuit et deux mansardes s`ouvrirent ! J`avais oublié mes domestiques ! Je vis leurs faces affolées, et leurs bras qui s`agitaient ! … ».[51] Mais le véritable point culminant correspond au moment où le narrateur se rend compte que l`être n`était pas mort et qu`il devrait se tuer soi-même pour pouvoir y échapper : « s`il n`était pas mort !...seul peut-être le temps a prise sur l`Être invisible et redoutable. Pourquoi ce corps transparent, ce corps inconnaissable, ce corps d`Esprit, s`il devait craindre, lui aussi, les maux, les blessures, les infirmités, la destruction prématurée ? Toute l`épouvante

45*Idem*.
46*Idem*.
47*Ibidem*, p. 60.
48*Idem*.
49*Ibidem*, p. 61.
50*Idem*.
51*Ibidem*, p. 62.

humaine vient d`elle ! ».[52] Et le texte du journal prend fin sur les pensées du diariste sur l`essence du Horla dans lequel il voit « le continuateur de l`homme » qui ne devrait mourir que lorsqu`il toucherait à sa limite d`existence : « après l`homme, le Horla. – Après celui qui peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu`à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu`il a touché la limite de son existence !». Et la conclusion quant à soi : « Non…non…sans aucun doute, sans aucun doute…il n`est pas mort…Alors…alors…il va donc falloir que je me tue, moi !..... »[53].

Un chef-d'œuvre

Un jeu très subtil de l`intériorité et de l`extériorité s`exprime dans ce texte à travers une surface de contact étonnante que le narrateur explique dans *Lettres d`un fou* dans les termes suivants : « c`est à dire que l`être intérieur qui constitue le moi, se trouve en contact, au moyen de quelques filets nerveux, avec l`être extérieur qui constitue le monde »[54]. Les idées scientifiques liées aux découvertes de l`époque sont énoncées et questionnées par toute une série de points d`interrogations, d`affirmations-négations, d`hypothèses qui en donnent des garanties troublantes d`authenticité. Comme Joël Malrieu[55] le montre, *Le Horla* tient du fantastique le plus pur et correspond peut être le mieux à la conception de Maupassant sur ce genre qu`il exprime, entre autres, aussi dans les propos suivants de la *Lettre d`un fou* : « Le surnaturel n`est pas autre chose que ce qui nous demeure voilé ». En cela, le fantastique de ce conte diffère sensiblement d`autres textes de ce genre où le lecteur est invité à trancher. Jacques Nefs observe que, dans *le Horla,* il n`y a pas interférence entre vie et mort, entre rêve et réel, car le fantastique réside justement dans « cette étrange pulsation qui fait se disjoindre l`enveloppe subjective de la perfection et la sphère infiniment étendue du réel. »[56].

Pratiquement, *Le Horla* est l`histoire d`une dépossession sensible par une suite de transformations de l`état initial qui était de stabilité et d`ancrage du narrateur dans l`équilibre de sa maison. Par rapport au début, la fin expulse le narrateur hors de sa maison enflammée. La maison joue elle-même le rôle d`un corps d`où le narrateur est expulsé, tout comme le corps se vide après l`évanouissement de l`âme. En effet, le moi a consommé sa propre disparition. À cela, la maison est aussi centre de perspective pour le narrateur qui en voit tout autour et qui en donne la stabilité. Elle est aussi le moyen d`attraper l`apparition et c`est toujours dans la maison - corps qu`on assiste aux apparitions et présences progressives du Horla. Une fois expulsé de sa maison, l`idée de l`autosuppression s`installe par la pensée au suicide.

Inconnaissable, improbable, impossible

La conclusion est que l`être fantastique est créé dans un discours du doute, de l`affirmation/négation, de l`inconnaissable et du reconnaissable (ou de l`identifiable) à travers toute une rhétorique de la persuasion qui recommande le texte comme récit d`un délire hallucinatoire viré en démonstration de la réalité du Horla, ça veut dire de l`improbable ou de l`impossible.

Quand l`esprit du narrateur est détruit par le Horla, la parole elle-même dont l`être se nourrit s`abime par la reconnaissance de l`échec total, de la démission. Après avoir verbalisé l`énigme, la parole s`épuise et s`anéantit comme subjectivité, après avoir taché de rendre l`impossible à travers la « transparence opaque ». Le Horla en tant qu`être

52*Idem*.
53*Ibidem*, p. 63.
54 Guy de Maupassant *Lettre d`un fou*, ed. cit., p.2.
55Joel Malrieu *oeuvre cite*:
56 Jacques Neefs. *oeuvre citée*, p. 243

fantastique est alors défini comme « corps d`esprit », sujet de la dépossession et comme objet de la non connaissance, observable partiellement, mais indestructible, exempt des limites du corps humain.

Du point de vue littéraire, en tant qu` objet de fiction, le Horla est construit par des moyens aussi bien réalistes que fantastiques, capables (ensemble) de réaliser ce simulacre de représentation problématique qui n`a d`autre garantie que sa propre affirmation. Il faut observer aussi que sa « construction » est redevable non seulement aux moyens de type littéraire, mais aussi à des savoirs non romanesques (physiologiques, physiques, magnétiques, philosophiques, naturels etc.) et à un protocole d`authentification propre au récit fantastique fait d`apparitions, de gestion et d`achèvements spécifiques. L`écriture fantastique subtile et élaborée devient expérimentale, tout en s`empreignant du discours de type savant sur les limites de la connaissance, sur l`extension du réel connu etc.

Quant à cette corporalité réduite, partielle, nous pourrions affirmer qu`elle s`appuie sur une matérialité diffuse, non contrainte aux limites de l`homme, manifestant une certaine densité, malgré la légèreté, un corps qui flotte dans l`invisible. Un « corps d`esprit », une volonté qui se manifeste, exempt de nos limites à nous et par cela d`autant plus effrayant, mais issu de nous et de nos crises…

BIBLIOGRAPHY

Bibliographie primaire

Guy de Maupassant *Le Horla* 1887, in vol.*Le Horla et autres contes*, EDDL,coll. « Grands classiques ».

Guy de Maupassant *Lettre d`un fou*, collection Romans Nouvelles, p. 6http://www.clpav.fr/maupassant/TEXTE/la%20lettre%20d'un%20fou%20InLibroVeritas.net_oeuvre2568.pdf

Bibliographie critique

Baron, Anne Marie 1994. « La description clinique et l`analyse des états limite chez Maupassant » RHLR nr. 75 sept-oct., pp 765-773.

Castex, Pierre Jean 1951.*Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti,

Forestier, Louis1974-1979. *Préface à l'Edition Contes et nouvelles,* Paris, Gallimard, Collection de la Pléiade,

Marcoin, Francis 1999. « Fini de rire », in *L`école des lettres*, nr. 12.

Malrieu, Joël1996. *Le Horla de Guy de Maupassant*, Paris, Gallimard, coll. Foliothèque.

Neefs, Jacques 1980. « La représentation fantastique dans Le Horla de Maupassant ». Cahiers de l`Association Internationale des études françaises, volume 32, numéro 1, p. 231-245.

1951.

Nolin, Isabelle 2005 *La critique génétique du Horla de Maupassant*, (mémoire), Otawa, Bibliothèque et Archives du Canada.

Targe, André 1975 «Trois apparitions du Horla», Poétique, Seuil.

ON ŞTEFAN PETICĂ'S PEN NAMES

Nicoleta Călina
Assoc. Prof., PhD, University of Craiova

Abstract:The first authentic Romanian Symbolist writer - poet, novelist, playwright, sociologist, Ștefan Petică (1877-1904) - was also a journalist. He signed as: Stephan Petică, Ştefan, St. Petică, St. P., S. P., P. Ştefan, Erics, Trubadur, Sentino, Narcis, Senez, P. Stiopca, Step., Stepen, Caton, Fanta-Cella, M. Pall, Sapho. Unfortunately, he was also assigned some other pseudonyms (Sergiu and Mușat), mostly during his most productive period as journalist. In our opinion, he was also wrongly considered to be the author of a play, "Prietenii poporului", written by a certain Ywann. In this paper we try to demonstrate that these three pseudonyms didn't belong to him.

Keywords:pseudonyms, Ştefan Petică, Symbolism, manuscripts, journalism.

Primul simbolist autentic, așa cum îl numea G. Călinescu, Ștefan Petică, poet, publicist, dramaturg, prozator, reprezintă o uimitoare sursă de recente descoperiri atât în ceea ce privește viața, dar și opera sa. Evocarea personalității sale literare unice la momentul respectiv, la cumpăna celor două veacuri - XIX și XX – se dovedește a fi un parcurs anevoios și datorită complexității acesteia, dat fiind spectrul larg de preocupări și de teme abordate de scriitor în diverse domenii. Ca îngriitor al ediției în cinci volume în curs de apariție la Editura Muzeului Literaturii Române, am avut ocazia de a mă confrunta cu diferite aspecte contradictorii în identificarea sau confirmarea unor texte – în manuscrise sau în publicațiile vremii - care i-au aparținut.

Numele pe care le-a folosit la semnarea diverselor articole sau poezii au fost: Stephan Petică, Ştefan, St. Petică, St. P., S. P., P. Ştefan, Erics, Trubadur, Sentino, Narcis, Senez, P. Stiopca, Step., Stepen, Caton, Fanta-Cella, M. Pall, Sapho, S[1].

Conform *Dicționarului de pseudonime* alcătuit de Mihail Straje, Ștefan Petică:

„A mai semnat: Caton („România Jună", 1900); Erics („Lumea Nouă", 1896-1898); Fanta-Cella; **Mușat** („România Jună", 1900); **S. Mușat** (idem); **Sergiu** („România Jună", 1899-1900; „Apărarea Națională", 1901)".

Mihail Straje preia informația din două articole ale lui Ilarie Chendi. Chendi nu scrisese despre Petică niciun articol în timpul vieții acestuia; ambele sunt scrise după moartea lui Petică și sunt străbătute, pe alocuri, de un ton destul de ironic. Sunt sigurele, de altfel, scrise în acest ton, diferit de toate articolele dedicate lui Petică la acea vreme. Unul din aceste articole a apărut în "Voința Națională", *Poetul din* București, 29 octombrie 1904, altul, intitulat *Ștefan Petică*, apărut în „Freamătul", 1912: „*Mușat* iscălea el astfel de articole năpraznice și sfâșietoare prin care „vesteja demonica soartă ce ne cântă modernitatea și civilizația. Și sub numele de *Mușat* el se înțelegea pe sine ca răzeș moldovean și descendent din vița marelui Ștefan […]".[2]Ilarie Chendi mai este cunoscut și pentru polemicile pe care le-a avut cu Nicolae Iorga, dar și cu alți scriitori. Se mai știe și faptul că suferea de anumite tulburări mentale către sfârșitul vieții[3].

1 Mihail Straje, *Dicționar de pseudonime*, Editura Minerva, București, 1979, p. 538.
2 Ilarie Chendi, *Ștefan Petică*, în „Freamătul", Bârlad, 1912, pp. 49-51.
3 Victor Eftimiu, *Portrete și amintiri*, Editura pentru Literatură, București, 1965, pp. 114-116.

Ne vom opri să facem câteva aprecieri legate de aceste pseudonime: *S. Muşat* şi *Sergiu*. Am consultat volumul *Amintiri* ce aparţine istoricului Alexandru Lapedatu, Preşedinte al Academiei Române în perioada 1935-1937[4], care a lucrat cu Ştefan Petică în cadrul redacţiei acestei publicaţii:

„În redacţie am avut ca prim-redactor mai întâi pe Gh. Mezincescu, publicist de talent care însă a părăsit ziaristica pentru magistratură, apoi pe Ştefan Petică, poetul simbolist, iar ca redactori şi reporteri, pe Sergiu Cujbă, basarabeanul, pe G. Congopol, pe C. Dimitrescu – ziarişti bine cunoscuţi de mai târziu[5]".

În urma cercetării acestei informaţii, dar şi studierii îndeaproape a volumului Claudiei Slutu-Grama despre Sergiu Victor Cujbă, intitulat *Un nume la templul adevărului - scriitorul Sergiu Victor Cujbă (1875-1937): studiu monografic*[6], am aflat că ziaristul era venit din Basarabia şi era licenţiat în Drept. A fost redactor, în acelaşi timp cu Ştefan Petică şi au scris şicolaborat nu numai la *România Junǎ*, dar şi mai înainte, la *Lumea nouă* (vezi fig. 1) şi la suplimentul acestei publicaţii, „Lumea Nouă, Literară şi Ştiinţifică", unde articolele lui Sergiu Cujbă apar pe aceeaşi pagină cu poemele lui Ştefan Petică, semnate Erics[7] (vezi fig. 2).

Convingerea nestrămutată a lui Sergiu Cujbă în necesitatea unirii naţionale se clădeşte şi mai mult în anii de studii la Facultatea de Drept a Universităţii din Bucureşti, pe care a absolvit-o în 1895, devenind cu timpul un jurist de marcă.[8] Ne-au atras atenţia titlurile, stilul şi tonul în care sunt scrise aceste articole, semnate Sergiu şi care diferă foarte mult de stilul lui Petică. Titlurile articolelor din „Lumea Nouă", semnate Sergiu şi care au fost atribuite lui Ştefan Petică ne îndreptăţesc şi mai mult să credem că este vorba, de fapt, de un autor cu pregătire juridică, originar din Basarabia: *Rubla călătoreşte*, 25 decembrie 1899, semnat Sergiu; *Rescriptul Ţarului*, II, nr. 31, 9 ianuarie 1900, semnat Sergiu; *Situaţia în Rusia*, II, nr. 33, 11 ianuarie 1900, semnat Sergiu; *Ruşii în Persia*, II, nr. 48, 26 ianuarie 1900, semnat Sergiu; *Întărirea Triplei*, 3 februarie 1900, II, nr. 55, semnat Sergiu; *Miserie şi criminalitate*, II, nr. 67, 15 februarie 1900, semnat Sergiu; *Politica Rusească în Orient*, II, nr. 69, 17 februarie 1900, semnat Sergiu; *Politica Rusească în România*, 20 februarie 1900, semnat Sergiu; *Educaţia constituţională*, II, nr. 76, 24 februarie 1900, semnat Sergiu; *Planuri ruseşti de cucerire*, II, nr. 87, 6 martie 1900, semnat Sergiu; *Lupta economică a Rusiei contra Germaniei,* II, nr. 93, 12 martie 1900, semnat Sergiu; *Poliţia Rusească*, II, nr. 94, 13 martie 1900, semnat Sergiu; *Miseria în Basarabia,* II, nr. 96, 15 martie 1900, semnat Sergiu; *Lupta franco-rusă în Orient*, II, nr. 99, 18 martie 1900, semnat Sergiu; *Victoria rusească*, II, nr. 107, 26 martie 1900, semnat Sergiu; *Agent muscălesc în Balcani*, II, nr. 111, 30 martie 1900, semnat Sergiu; *Rusia şchiopătează*, II, nr. 158, 19 mai 1900, semnat Sergiu; *Agitaţii nepermise*, II, nr. 164, 25 mai 1900, semnat *Sergiu*. Şi lista ar putea continua.

Mai mult decât atât, titlul primului articol menţionat, şi anume *Rubla călătoreşte* îl regăsim publicat în două ediţii diferite ale publicaţiei *România Junǎ*, cel din 25 decembrie 1899 purtând semnătura Sergiu[9] (vezi Fig. 3 şi 4), iar cel din 5 august 1900, pe cea de Muşat[10].

4 Alexandru Lapedatu, *Amintiri*,prefaţă, ed. îngrijită, note şi comentarii de Ioan Opriş, Editura Albastră, Cluj-Napoca, 1998, p. 59.
5 Mihail Straje, *op. cit.*, p. 538.
6 Claudia Slutu-Grama, *Un nume la templul adevărului - scriitorul Sergiu Victor Cujbă (1875-1937): studiu monografic*, Editura Phoenix, Chişinău, 2006.
7 „Lumea Nouă, Literară şi Ştiinţifică", IX, nr. 47, 29 septembrie 1896, începând cu 1896.
8 „Un nume la templul adevărului: Scriitorul Sergiu Victor Cujbă (1875-1937): Studiu monografic" (Ch., 2006).
9*Rubla călătoreşte*, în „România Junǎ", An I, 25 decembrie 1899, p. 1, semnat Sergiu.
10*Rubla călătoreşte*, în „România Junǎ", An II, nr. 235, 5 august 1900, p. 1, semnat Muşat.

Sergiu Victor Cujbă mai este şi autorul volumului *Viaţa şi luptele lui Ştefan cel Mare,* apărut la Chişinău, în 1922. Tatăl lui Cujbă, Victor Crăsescu (Crasiusc), cunoscut sub numele scriitorului Ştefan Basarabeanu[11], a fugit pe vremuri din Basarabia, persecutat fiind de Siguranţa rusă. Sergiu V. Cujbă era preţios pentru tinerii basarabeni nu numai ca gazetar cu experienţă, ci şi ca un bun cunoscător al mişcării socialiste, care avea relaţii în cercurile progresiste ruse[12], în opinia lui I. Colesnic.

Tot potrivit lui Mihail Straje, Ştefan Petică ar fi avut şi pseudonimul **Ywann**[13], chiar dacă autorul dicţionarului nu îi atribuie nicio operă legată de acest pseudonim. Pornind însă de la această informaţie – inexactă în opina noastră – lui Ştefan Petică i s-au atribuit două lucrări: piesa *Prietenii poporului*, care este total diferită de celelalte două piese ale lui Petică din toate punctele de vedere: nu se asemănă nici prin stil, nici ca tematică sau ca profunzime a ideilor şi volumul *Cronici*[14], Tipografia Editoare „Dacia", Iaşi, 1897. Nu ştim deocamdată cine a fost acest Ywann, autorul piesei *Prietenii poporului* şi al volumului *Conici*. Mai mult, Ywann este şi semnatarul anumitor articole (care nu au nimic în comun cu stilul şi limbajul lui Petică – vezi fig. 5) publicate în perioada 1897-1898 în cotidianul *Epoca*[15], ziarul oficial al Partidului Conservator. Ori, în anul 1897, Petică încă aparţinea grupării socialiste şi scria la ziarele de orientare socialistă.

Am mai identificat în ziarul „*Epoca"* o referinţă la acest Ywann, care a publicat o cronică - în noul ziar „O*pinia"* din Iaşi, confratele *Epocii* de la Bucureşti, după cum aflăm din prezentarea publicaţiei – cronica intitulată *Viitorul Volapük: „O spirituală cronică, intitulată «Viitorul Volapük», este semnată de bine cunoscutul pseudonim Ywann*[16]*"*. În urma obţinerii acestei informaţii am consultat publicaţia „O*pinia"*. Pentru acest cotidian conservator ieşean, în perioada 1897-1898, Ywann / Iwann scrie aproape zilnic. Sunt zeci de articole, din care se poate înţelege clar că autorul este ieşean[17], conservator convins şi foarte acid la adresa socialiştilor[18] - cu care Petică, socialist activ la acea vreme - era în foarte bune relaţii, pe când publica la cotidianul socialist „*Lumea Nouă"*. Mai mult decât atât, în acelaşi cotidian ieşean am reperat două producţii semnate Ywann[19]care seamănă mult ca stil şi la nivel lexical cu *Prietenii poporului*, dar şi cu volumul *Cronici* publicat la Iaşi, în 1897, dar care, în opinia noastră, nu au nicio legătură cu Petică (vezi fig. 6).

Acest **Ywann** şi **Iwann** mai semnează aceeaşi rubrică şi cu pseudonimele *Ion, Juvenal, Jon* sau *Johan*.

Dar dincolo de faptul că stilul acestuia este unul cu totul diferit (chiar dacă nu este un argument major, pentru că mulţi autori, în actul febril al creaţiei, se pot dedubla, nu ar fi primul caz), rămân aceste îndoieli, care ne fac să credem că, în cazul lui Ywann, nu este vorba de Ştefan Petică. Iată, aşadar, argumentele noastre:

1. în cele 4 tomuri care conţin sute de pagini ale fondului de manuscrise Petică (Manuscrise Româneşti, de la no. 1656 la 1659) aflat la Biblioteca Academiei Române, nu există niciun manuscris al piesei menţionate, *Prietenii poporului* (un fragment măcar sau o singură pagină);

11Gheorghe Bezviconi, *Din trecutul nostru,* nr. 13-14, 1934, p. 26
12Iurie Colesnic, *Basarabia necunoscută,* Vol. 2, pp. 40-45.
13 Mihail Straje, *op. cit.*, p. 539
14 Ywann, *Cronici,* Tipografia Editoare Dacia", Iaşi, 1897.
15 Ywann, *Nu cade!*, în „Epoca", Seria II, An III, nr. 414, din 30 martie 1897, p. 1; Ywann, *De ale mazetelor,* în „Epoca", Seria II, An III, nr. 424, din 11 aprilie 1897, p. 1
16 Informaţie din cadrul rubricii *Ultimele* informaţiuni în „Epoca", Seria II, An III, nr. 444, din 2 mai 1897, p. 2
17 Ywann, *Literatura oficială*, în „Opinia", Iaşi, An I, nr. 37, 14 iunie 1897, p. 1 şi Iwann, Botezul şcoalelor, An I, 25 noiembrie 1897, p. 1
18 Ywann, Toleranţa socialistă, în „Opinia", Iaşi, An I, nr. 281, 14 aprilie 1898, p.1
19 Ywann, *Duş scoţian*, în „Opinia", Iaşi, An I, nr. 249, 4 martie 1898, p. 1 şi Ywann, *Taifas electoral*, în „Opinia", Iaşi, An II, 7 mai 1898, p. 1.

2. nu am găsit nici un singur manuscris semnat Ywann;

3. în catalogarea pieselor făcută de primul său biograf, Grigore Tăbăcaru, în 1916, numele acestei piese nu figurează (vezi fig. 7);

4. în volumul menționat (*Cronici)* al aceluiași autor, la pagina 26, în articolul intitulat „Contele Sturdza", există următoarea frază: „Sub această mască a fost cunoscut șeful de azi al colectivității pînă la afacerea veroasă cu pădurile din nordul Moldovei - afacere despre care numai **bătrînii de vîrsta mea** își mai aduc aminte.";

Ori, după cum se știe, Ștefan Petică a murit la 27 de ani.

5. în articolele omagiale ale celor mai buni prieteni şi colaboratori – George Tutoveanu, D. Karnabatt, I. Dongorosi şi P. Şeicaru (apărute în numărul dedicat scriitorului din „Freamătul", ianuarie – martie 1912, anul II, nr. 1-3, Bârlad) – sau în catalogarea pieselor de teatru făcută de bunul său prieten Gr. Tăbăcaru în 1916, numele piesei *Prietenii poporului* nu apare.

6. piesa nu este inclusă nici în ediția Zinei Molcuț[20], care era de o acribie rar întâlnită, fapt ce ne-a determinat să ne sprijinim întotdeauna pe autoritatea acesteia.

7. „binecunoscutul" pseudonim Ywann nu avea cum să aparțină cuiva atât de puțin cunoscut în lumea gazetarilor la acea vreme, cum era St. Petică, întrucât el, în 1897, abia își susținuse bacalaureatul și se manifesta ca un socialist convins, publicând zilnic articole la cotidianul de orientare socialistă „Lumea Nouă".

8. acest ziarist Ywann a publicat în cotidianul conservator ieșean "Opinia", pe prima pagină, câte un articol în fiecare zi în perioada 1897-1898. Mai mult decât atât, în aceeași publicație i-a apărut și o scurtă comedie de moravuri, intitulată „Duș scoțian"[21] (vezi fig. 8).

Bineînțeles că nu ne vom hazarda să afirmăm cu tărie că așa și este. Specialiștii în istorie și critică literară urmează să stabilească acest lucru. Noi prezentăm doar niște ipoteze de ordin logic, bazate pe documentele pe care le-am consultat. Cercetătorii fenomenului literar cunosc, desigur, faptul că Ilarie Chendi - cel de la care a pornit această confuzie legată de anumite pseudonime - a fost cel mai înverșunat opozant al ideilor lui Ștefan Petică. (A se vedea atât articolul sus-menționat, din „*Voința Națională"*, dar și pe cel din „*Freamătul*", 1912, număr dedicat lui Ștefan Petică, la șapte ani de la moartea acestuia, articol singular, care distonează cu celelalte articole omagiale prin agresivitatea tonului și a mesajului).

Referitor la demersul postum al criticului sămănătorist, George Tutoveanu avea să scrie, în subsolul paginii revistei bârlădene: "*Acest articol a fost scris după moartea «poetului de la Bucești», pentru că d. Ilarie Chendicare s'a grăbit să ridice 'n slavă până și pe autorul unui Anuar al Gimnaziului din Brașov, n'a găsit cu cale să spue nici un cuvânt despre Ştefan Petică pe când acesta era în viață. Dealtminteri, atitudinea aceasta a domnului Chendi nu ne miră deloc, nu-i acesta singurul caz prin care se învederează părerea ciudată a domniei-sale*."[22]

Rămânând în aceeași arie, a pseudonimelor, semnalăm fragmentul din volumul I al lucrării lui I. C. Atanasiu „*Pagini din istoria contimporană a României"*, care menționează atitudinea cavalerească pe care Ștefan Petică o avea față de cei care publicau articole mai puțin comode, preluându-le, asumându-și-le ca fiind semnate de el, din generozitate, pentru ca autorii acestora să nu aibă probleme de ordin legal:

20 Există un alt argument precumpănitor în favoarea opiniei noastre: „Cu pseudonimul acesta [Ywann, n. ed.] a semnat d. Sturdza acea insolentă diatribă în potriva M.S. Regelui, care a îndrituit pe *Voința Națională* să zică, când a «răsuflat nația», că d. Dimitrie Sturdza «și-a făcut o caldă datorie de patriotism din dragostea-i nemărginită pentru dinastie»" (Ywann, *Cronici*, fără prefață, Tipografie Editoare „Dacia", Iași, 1897, p. 26). Vezi p. 11 al prezentului volum.

21 Ywann, *Duș scoțian. Comedie de moravuri într-un act și 3 tablouri*, în „Opinia", Iași, 4 martie 1898, An I, nr. 249, Iași.

22 George Tutoveanu, notă la articolul lui Ilarie Chendi, *Ștefan Petică* din „Freamătul", Bârlad, 1912, p. 51

„Un caz asemănător cu al lui Iacob Țăranu s-a produs după câtva timp: tânărul B. Librescu, student în Medicină și redactor la *Lumea Nouă*, făcându-și stagiul în armată, a avut prilejul să constate oarecari brutalități, pe cari le-a denunțat prin ziar. A fost bănuit ca autor al acelor articole, arestat și pus sub urmărire. Situația lui Librescu era mai grea decât a lui Țăranu, întru cât, în cazul lui, nu încăpea nici o discuție că el se afla sub drapel. Colegii de redacție, spre a-i ușura situația, au dat drept autor pe unul dintre ei și anume pe St. Petică, poetul romanțios care, oferindu-se bucuros să facă gestul cavaleresc, s-a prezentat autorității respective."[23]

Pe lângă toate cele semnate, suntem convinși că multe alte articole nesemnate de el încă își așteaptă descoperirea paternității autorului. Conform afirmațiilor lui George Tutoveanu[24], toate articolele din ziarul „*Dorobanțul*", de la cele de fond la cea din urmă informație ar fi fost scrise de Petică: „Odată, pecând lucra la *Dorobanțul*, întâlnindu-l pe Calea Victoriei, a scos din buzunar doi lei și, întinzându-i către mine, mi-a spus:

— Uite, vezi, atâta mi-a dat azi pentrucă i-am scris singur toată gazeta, dela articolul de fond, la cea mai mică informație.

Apoi, ca și cum i-ar fi părut rău de spovedania aceasta, își ridică privirea cu acea mișcare de mândrie atât de caracteristică făpturii lui."

Ori, istoria literară a consemnat doar unsprezece articole în cei aproape doi ani cât a colaborat la această publicație. Nicolae Iorga, care lucrase alături de el la „România Jună" consemnează faptul că în această publicație cele mai multe articole ale lui Petică sunt nesemnate[25]. Tot el este cel care menționează felul în care George Tutoveanu își amintea de Petică: „el iubia cu aprindere trecutul istoric al neamului nostru, precum și legile, credințile și obiceiurile care ne deosebesc de celelalte popoare. Știa pe de-a rostul un noian de basme, balade, strigături, cîntece de joc, de veselie, de jale, tot idealul lui literar era să îmbrace cugetările cele mai abstracte și amintirile cele mai delicate într'o limbă românească pe deplin limpezită de orice înrâuriri străine. Avea încrederea nestrămutată că țerănimea care a păstrat cu îndărătnicie toată moștenirea sufletească a strămbunilor va izbuti în cele din urmă să iea și conducerea de fapt a țerii noastre și să dea naștere unei civilisații românești care să poată sta alături, fără nicio umilință, cu vechile civilisații ale Apusului. "

Bolnav fiind de tuberculoză, la numai 27 de ani, se întoarce în satul natal, la Buceşti, pentru a trăi ultima perioadă a vieţii sale. Aici va pleca prea devreme dintre noi, la data de 17 octombrie 1904, lăsând în urmă o mulțime lucrări ce dovedesc spiritul său enciclopedic, dar și o suită de întrebări legate fie de anumite lucrări dispărute, neidentificate, fie atribuite lui în mod eronat.

BIBLIOGRAPHY

Solii Păcii (tragedie în versuri), actul I, semnat Ştefan Petică, în „Literatură şi Artă Română", V, nr. 2, 25 decembrie 1900.

Cîntecul Singurătăţei (tragedie în cinci acte), actul I, semnat Șt. Petică, în „România ilustrată", anul I, nr. 11-12, octombrie-noiembrie 1903.

Ștefan Petică, *Fraţii*, în „Sămănătorul", An II, nr. 34, 24 august 1903.

23I. C. Atanasiu, *Pagini din istoria contimporană a României*, Vol. I, Editura Adevărul, București,1932, p. 242.
24 George Tutoveanu, în „Freamătul", An II, nr 1-3, ianuarie-martie 1912, Bârlad, p. 6.
25 Nicolae Iorga, Istoria literaturii româneşti contemporane, vol. II,. În Căutarea fondului (1890-1934, Bucureşti, Editura „Adevărul", 1934, pp. 139-140.

Ştefan Petică, *Fraţii*, dramă în versuri patru acte, Institutul de Arte Grafice „Eminescu“, Bucureşti, 1903.

Ştefan Petică, *Opere*, ediţie îngrijită de N. Davidescu, Editura Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1938.

Ştefan Petică, *Scrieri*, vol. I, Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii şi variante de Eufrosina Molcuţ, Editura Minerva, Colecţia „Scriitori Români“, Bucureşti, 1970.

Ștefan Petică, *Opere, (volumul I - Poezii*), ediție îngrijită de Nicoleta Presură - Călina, Prefață de Ana Blandiana, Postfață de C. D. Zeletin, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2017.

***

„Epoca”, Seria II, An III, nr. 444, din 2 mai 1897.

„Lumea Nouă, Literară şi Ştiinţifică”- începând cu IX, nr. 47, 29 septembrie 1896-1899.

***

Atanasiu, I. C., *Pagini din istoria contimporană a României*, Vol. I, Editura Adevărul, București, 1932.

Bezviconi, Gheorghe, *Din trecutul nostru,* nr. 13-14, 1934.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universităţii „Petru Maior”, Tărgu-Mureş, 2011.

Boldea, Iulian, *Teme şi variaţiuni*, Editura EuroPress Group, Colecţia „Istorie & Teorie & Critică Literară“, Bucureşti, 2012.

Chendi, Ilarie, *Ștefan Petică*, în „Freamătul”, Bârlad, 1912.

Colesnic, Iurie, *Basarabia necunoscută,* Vol. 2.

Lapedatu, Alexandru, *Amintiri,*prefață, ed. îngrijită, note şi comentarii de Ioan Opriş, Editura Albastră, Cluj-Napoca, 1998.

Slutu-Grama, Claudia, *Un nume la templul adevărului - scriitorul Sergiu Victor Cujbă (1875-1937): studiu monografic,* Editura Phoenix, Chișinău , 2006.

Straje, Mihail, *Dicţionar de pseudonime*, Editura Minerva, București, 1979.

Tăbăcaru, Grigore, *Ştefan Petică: note biografice, amintiri, scrieri, valoarea operei poetice, caracterele poeziei peticiane,* ediţia I, Tecuci, Editura Librăriei Dimitrie C. Patron, 1925.

Tutoveanu, George, în „Freamătul”, An II, nr 1-3, ianuarie-martie 1912, Bârlad.

Tutoveanu, George, notă la articolul lui Ilarie Chendi, *Ștefan Petică* din „Freamătul”, Bârlad, 1912.

Ywann, *Cronici,* Tipografia Editoare Dacia”, Iași, 1897.

Ywann, *De ale mazetelor,* în „Epoca”, Seria II, An III, nr. 424, din 11 aprilie 1897.

Ywann, *Nu cade!*, în „Epoca”, Seria II, An III, nr. 414, din 30 martie 1897.

Zamfir, Mihai, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române,* Bucureşti, Polirom, 2012.

A POETICS OF DESCRIPTIVISM IN MODERN AND POSTMODERN ROMANIAN PROSE

Liliana Truţă
Assoc. Prof., PhD, Partium Christian University, Oradea

Abstract: The present study follows the way in which description has evolved from the paradigm of Modernism to the one of Postmodernism. From the classical sense of accessory of narrative art, Modernism charges it with symbolical and aesthetic values. Postmodernism subjects it to various experiments, which will lead to a considerable emancipation of description: it will no longer serve narration, but it will take possession of several of its functions.

Keywords: Descriptivism, Modernism, Postmodernism, hyperrealism, experiment

Descriptivul este, până la modernism, un auxiliar al artei narative. Chiar dacă romantismul îl emancipează considerabil, tot într-o poziţie subordonată îl menţine, căci descriptivul îşi schimbă funcţia mai ales în privinţa descrierilor de natură care, în programul estetic al romantismului, se colorează afectiv, devenind un barometru al subiectivităţii expandate şi al emoţiilor copleşitoare pe care le exhibă romanticii. Romantismul, prin tezele sale, dă o nouă expresivitate naturalului. La antipodul acestei atitudini, realismul procedează „ştiinţific", manipulând descriptivul într-o altă direcţie, cea a expresivităţii materiei, a artificialului: realismul balazacian acordă prioritate descripţiilor de interioare sau portretelor, şi ambele devin carcase expresive ale personajelor. „Vizuina" în care se mişcă şi vieţuieşte acesta devine, cum era natura la romantici, o realitate artificială, fabricată, capabilă să exprime ceea ce naratorul omniscient se decide să nu facă, pentru a nu fi acuzat de o prea mare directeţe.

Agăţată ca o jucărie decorativă în pana artistului, descrierea corespunde unei concepţii mimetice şi rămâne în urma evoluţiilor epistemice sau estetice, slujind doar reprezentarea şi având astfel o funcţie complementară, decorativă şi naiv-expresivă.

Abia în modernismul înalt putem decela o mişcare a descriptivului în direcţia depăşirii poeticii mimetice, deoarece vechea epistemă a optimismului ştiinţific cedează locul cunoaşterii contemplative. Apar alternative de cunoaştere în care valoarea adevărului absolut slăbeşte, cedând locul unor adevăruri relative. Arta narativă se modifică substanţial după ce apare criza obiectului şi a limbajului care-şi va pune amprenta şi pe arta descripţiei. E momentul în care încep să se strecoare în arta literară valorile secundare, la început prin insinuări timide, apoi, odată cu experimentele modernităţii, ele dobândesc o forţă din ce în ce mai mare. Descrierea era una dintre secundarele artei narative.

Modernismul interbelic nu este unul omogen, cu o poetică coerentă, ci unul atipic, fenomen specific literaturii române în momentele ei de sinteză şi sincronism. Romanele realiste specifice ale modernismului înalt din spaţiul romanului românesc sunt, am putea spune, realizări hibride, în care „doricul" sau „ionicul", ca vârste ale romanului se manifestă cu nuanţări originale şi specifice, în funcţie de viziunea auctorială. La un scriitor realist obiectiv ca Rebreanu de pildă, modernismul se manifestă ca realism al esenţelor, cu aplecare spre simbolic, în timp ce neobalzacianismul lui Călinescu, foarte diferit de realismul rebrenian, se îndreaptă spre estetizare şi o recuperare nostalgică a clasicismului, direcţie urmată apoi în linia experimentului şi de către scriitori postbelici

care fac trecerea de la paradigma modernismului la cea a postmodernismului (Costache Olăreanu, Radu Petrescu).

Vom urmări în analizele noastre doi romancieri ai modernismului interbelic, unul aparţinând doricului (Rebreanu) şi altul vârstei ionicului (Garabet Ibrăileanu), care, deşi înscrişi în formule diferite de creaţie, tratează descriptivul într-o manieră inovatoare pentru canoanele epocii şi în interiorul modelului estetic pentru care au optat. Obiectivitatea rece a lui Rebreanu proiectează în paginile descriptive reverberaţii de ordin psihologizant, dar şi o serie de elemente cu dublă valoare: anticipativă (specifică omniscienţei realiste) şi simbolic-expresivă (care nu mai este specifică realismului tradiţional). Descrierile lui Rebreanu au o intensitate simbolică şi o expresivitate care nu sunt specifice romancierilor realişti, scriitorul depăşind paradigma într-o direcţie anti-balzaciană, aşa cum Călinescu depăşeşte balzacianismul prin estetizare şi caricatură.

Deşi chiar şi analizele mai recente păstrează prejudecata asupra dimensiunii etice în defavoarea celei „artiste" la Rebreanu, vom vedea că această dimensiune nu lipseşte în totalitate acestui obiectiv rece, ea refugiindu-se ca manifestare în literele descrierilor, adică într-un plan încă pe atunci considerat secundar al artei narative.

Descriptivul nu este tratat de către Rebreanu ca o funcţie balzaciană, de factură ştiinţifică, ci se înscrie deja în paradigma modernismului înalt, mult mai sceptic faţă de cunoaşterea ştiinţifică. Descriptivul rebrenian este cel mai grăitor în direcţia manifestării unor rezerve în faţa reprezentării pur mimetice, pe care scriitorul încearcă s-o depăşească printr-o viziune pe alocuri „artistă" ce îmbogăţeşte eticismul sec, obiectiv cu care textele sale au fost asociate.

Cercetările mai noi îl situează pe Rebreanu în sfera modernismului înalt: Liviu Petrescu, în *Poetica postmodernismului* vorbeşte în cazul romancierului despre un realism al esenţelor manifestat printr-un principiu al totalizării, ambiţie majoră a scriitorului.

Relaţia pe care o are Rebreanu cu mimesisul o putem observa cel mai bine analizând descrierile sale, nu cele din *Pădurea spânzuraţilor*, roman psihologic unde expresivitatea şi bogăţia descrierilor este mai mare, ci într-un roman realist obiectiv, precum *Ion*. Analizând toate pasajele descriptive din romanul *Ion*, observăm că ponderea cea mai mică o au descrierile de interioare: aspect totalmente anti-balzacian. Ochiul naratorului percepe mai ales realitatea naturală sau pe cea socială. Mai mult, descrierile ce se referă la natură, peisaj sau geografie, sunt foarte intens animizate, stilizările scriitorului îndreptându-se spre umanizarea sau animizarea elementelor. După analiza mai atentă a descrierii iniţiale, celebra descriere a drumului, deja tocită prin uz didactic, observăm că drumul devine un prim personaj al romanului, deşi, abundenţa toponimelor trimite spre un fals balzacianism. Primul aspect dinamic îl aduce drumul care e însoţit de o constelaţie de verbe ale mişcării: se desprinde, trece, spintecă, aleragă, se pierde, urcă, îşi face loc, înaintează („vesel"!), ascunzându-se, poposind, coteşte, să dea buzna."

Aceeaşi atitudine o are scriitorul şi în faţa elementelor naturii: anotimpurile, cîmpia, casele, toate se încarcă de suflu vital şi se umanizează prin descriptiv, fiind mereu puse în legătură cu acţiunea, cu tensiunile ei şi cu conţinuturile psihologice. Atunci când Ion se zbate în incertitudine, decizia de a o lua pe Ana de soţie nu s-a materializat încă: „iarna se zbătea să coboare pe pământ, dar parcă nu avea destulă putere. Văzduhul cernea mereu fulgi leneşi care se topeau până să ajungă jos şi se prăpădeau în băltoace de noroi..."

Natura nu este deloc impersonal descrisă, ci mai degrabă impresionist. Aşa cum nici casele nu sunt balzacian descrise, ci par desprinse din organicul materiei vii, ca forţe elementare, spaţii ale instinctelor latente: în primul fragment descriptiv ce fotografiază pe rând casele personajelor ce vor intra în conflict, casa Glanetaşului apare ca un „balaur", în seara în care Ion va intra în aşternutul Anei, casa „zăcea în întuneric, neagră, ca un bivol

adormit...” În noaptea cumplită în care Ion avea să moară, casa lui George „dormea nepăsătoare şi tăcută, ca o matahală moartă.”

Că are în vedere aspecte ale naturalului sau aspecte de realitate artificială, socială, descrierea devine un spaţiu de proiecţie simbolică, şi nu doar de reflectare a unor anticipări ale omniscienţei realiste. Spaţiul descrierii la Rebreanu nu mai este doar un câmp neutru slujind reprezentarea şi poetica vederii, ci dublează naraţiunea devenind un dublu expresiv şi simbolic al acesteia, în care se manifestă recurenţe şi metafore obsedante ce apar simetric în pasajele-cheie ale romanului. Descriptivul îşi transcende deja la Rebreanu funcţia sa elementară, auxiliară sau contextualizantă, balzacianismul fiind dat la o parte de un scriitor care nu mai are încredere într-un realism ştiinţific, ci construieşte un realism modern. Aici pare că personajul sau naratorul sunt cei care modelează decorurile prezente în descrieri, iar nu contextul şi spaţiul sunt cele care modelează balzacian eroii. Oricât de paradoxal ar suna asta în cazul acestui scriitor, descrierile sunt scrise de un romancier realist, dar gândite de multe ori de un poet.

La Garabet Ibrăileanu, formula narativă este diferită: *Adela* este un roman de notaţii, sub forma unui jurnal care ascunde aparenţele unui roman psihologic. Jurnal fiind, am putea crede că descrierile nu ocupă un spaţiu prea întins, sau că ele ar juca un rol şi mai atenuat în spaţiul narativ. Procedeele lui Ibrăileanu în privinţa dscrierilor sunt însă, în mod surprinzător, foarte asemănătoare cu cele ale lui Rebreanu, doi scriitori care sunt atât de diferiţi prin opţiunile estetice pe care le îmbăţişează. La fel, ultimele analize critice în privinţa romanului ionic *Adela* deplasează accentul dinspre latura de roman psihologic spre descoperirea unui roman intelectualizat în direcţie artistă, estetizantă. Această direcţie, decelată mai ales la Călinescu sau Mateiu Caragiale, apare din plin şi la un psihologist ca Garabet Ibrăileanu

Primul text descriptiv apare chiar la începutul romanului, e scris eliptic, observaţia e săracă, cinică şi blazată. Poate fi citită în cheie pur realistă, văzut fiind de un ochi neutru, obiectivat, deşi relatarea este, prin formula narativă aleasă, pur subiectivă:

„Bălţăteşti! O improvizaţie de bâlci, pe şoseaua care vine de la Piatră, trece prin mijlocul satului, strâmbă, şerpuind printre râpi, şi se duce la Târgu-Neamţului, înconjurată de singurătăţi.(...) Peisaj meschin. O colină întinsă, tristă, pătată de câţiva arbori schilozi, ascunde munţii dinspre apus.”[1]

Este descrierea făcută de un intelectual fără harul naturii, căci relatarea despre cărţile pe care şi le-a adus în această vacanţă lipsită de promisiuni este mult mai însufleţită decât captarea naturii. Din prima pagină apare conflictul dintre natură şi cultură, balanţa înclinând spre cea de-a doua valoare. Tocmai de aceea, descrierile sunt rezumative, prozaice, iar epitetele folosite sunt din sfera unei infirmităţi subconştiente: „strâmbă”, „meschin”, „tristă”, „pătată”, „schilozi”.

Descrierea se referă mai puţin la obiect, ci mai degrabă la subiectul ce priveşte, căci, pe măsură ce înaintăm în jurnal, ne dăm seama că doctorul Emil Codrescu este o natură deformată de cultură, excesiv analitică, reflexivă, deci schilodită în ordinea trăirii. În acest moment, cultura ca valoare dominantă controlează şi organizează datele naturalului, iar peisajul descris de Codrescu este unul interior. Odată cu apariţia Adelei, apare imprevizibil viaţa însăşi care, prin spontaneitatea ei deconstruieşte arhitectura interioară a personajului. Aici descrierile se însufleţesc, se colorează impresionist şi au o încărcătură din ce în ce mai mare de poeticitate. Ieşit la plimbare cu trăsura împreună cu Adela, şi vădit tulburat de acest moment de intimitate, peisajul se încarcă de fantasmele feminităţii: Agapia se ascunde în spatele munţilor ca o femeie între veşminte, formele peisajului apar

1Garabet Ibrăileanu, *Privind viaţa.Adela. Amintiri*, Editura Minerva, Bucureşti, 1987, p. 31

ca nişte „sâni formidabili", Ozana îşi mişcă meandrele ca „nişte şolduri de femei adormite".

Peisajul este acelaşi, subiectul însă care îl percepe se află în două momente diferite. Peisajul în Adela este total interiorizat de subiect: atunci când însă subiectul se încarcă de propriile sale incertitudini preconştiente, peisajul se încarcă şi el de un imaginar din sfera monstruosului, informului, haoticului: formaţiunile geologice apar ca o „ dihanie informă şi misterioasă", iar umbrele lor din trăsură apar ca „ o fantasmă apocaliptică, neagră, imaterială". Ochiul este departe de a observa, de a înregistra, şi se foloseşte de descrierea priveliştii ca de o pânză impresionistă. Tehnica e una estetizantă, descrierea este interiorizată şi pe deplin intelectualizată. Descoperirea Adelei pentru acel Codrescu de la începutul romanului care trăia doar în spaţiul culturii echivalează cu recucerirea paradisului natural. Dar nu într-un mod natural, ci printr-o prezenţă catalitică.

Momentul culminant al romanului, dar şi cel al conflictului interior al eroului, este reflectat din nou în descrierea peisajului: este vorba de excursia de la Văratic, în care peisajul descris este de o magică irealitate, în care subiectivitatea este triumfătoare pe deplin şi Adela este identificată total cu natura:

„ Pe unele întinderi, ceaţa mai deasă şi mai aşezată forma lacuri din care răsăreau copaci singuratici, ale căror umbre păreau oglindirea lor în apă.(...) Iar peste toate, departe în adânc, dincolo de înălţimile Sihlei, clipea din secundă în secundă o pleoapă de foc colosală şi sinistră ca reflexul unui incendiu din altă lume. (...) apăruse o lume din altă epocă geologică, în care umblam acum singuri, Adela şi cu mine.(...) dar toate erau într-un deficit de realitate."[2]

Descrierea îmbrăţişează un moment ambivalent: este şi bucuria refuzată a vieţii, este în acelaşi timp şi anxietatea pe care o provoacă natura, adică viaţa. Eroul preferă de aceea să le ignore pe ambele, căci le percepe pe acestea ca fiind ireale. Adevărata realitate pentru Codrescu este, prin opţiune, propria sa realitate, cea la care nu vrea să renunţe pentru a experimenta alta. Descrierile ne conduc spre ideea unui triumf al subiectivităţii, care anulează orice tentativă de obiectivare: iubirea, ca şi natura, sunt percepute de erou ca pericole terifiante şi zdrobitoare, care îl provoacă la o ieşire din sine pe care acesta o refuză.

Romanul *Adela* aduce, prin descrierile sale, o supremaţie a ochiului, tehnica pare picturală, dar nicidecum în sensul mimeticul. Romancierul a pierdut în modernismul înalt ambiţia reprezentării realităţii prin descriere. Descrierea renunţă la obiect şi se îndreaptă spre subiect, fiind singura realitate ce contează.

Modernismul interbelic ajuns la această experienţă, va fi continuat în linia estetizării de experimentele postmoderniste ale scriitorilor Şcolii de la Târgovişte. Descrierea începe să submineze naraţiunea, mai ales că ne aflăm deja în spaţiul post-avangardist şi după experimentul noului roman francez, care a descătuşat forţele descrierii, dar într-o manieră care, pentru moment, a dus la un impas. Experimentaliştii târgovişteni încearcă însă să reabiliteze descriptivul, punându-l în relaţie mai ales cu această filieră, autohtonă, a intelectualismului estetizant, „proza intelectualismului artist", cum îl numeşte Ion Simuţ.[3] În romanul *Matei Iliescu*, Radu Petrescu merge în direcţia deschisă de intelectualiştii interbelici: George Călinescu, Garabet Ibrăileanu, Matei Călinescu, modelul asumat de târgovişteni fiind Călinescu. În manieră impresionistă, descrierea realităţii trebuie să fie integrală, să cuprindă adică şi obiectul privirii, dar şi subiectul. În *Ocheanul întors*, Radu Petrescu descrie acest tip de abordare a unei poetici a privirii:

2Ibidem, p. 138
3Ion Simuţ, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994, p. 137

„ Pe faţa de masă, din lână verde şi roşie, se află o carte, un mic ceasornic deşteptător, o sticlă cu cerneală albastră, mâna ta cu degetele resfirate, un pahar şi un vas cu maragrete în el. În acest conglomerat ai uitat ochiul tău şi aerul. De asemenea, gândurile şi sentimentele tale. Să ajungi la senzaţia integrală a realităţii."[4]

Toţi aceşti prozatori, începând cu Radu Petrescu, continuând cu Mircea Horia Simionescu, apoi Costache Olăreanu şi, în descendenţa lor, Gheorghe Crăciun, Mircea Cărătrescu şi Simona Popescu sunt creatorii unei poezii a concretului, creând descripţii fastuoase în care se topesc fluidităţile concretului. Cu ei, tehnica descripţiei evoluează într-o direcţie estetizantă şi tocmai de aceea, de-realizantă până la ideea unor conglomerate de simulacre, de o frumuseţe nefirească. În acest tip de spaţiu epic, cultura invadează natura, până la a deveni una din multiplele perspective posibile de încorporare a realului de către proză. Prin experimentele situate în spaţiul postmodernismului, descrierea se încarcă cu noi funcţii, începe să funcţioneze autonom, să se substituie naraţiunii, să devină o formă de expresivitate redundantă, în slujba unor efecte de halucinantă realitate. De multe ori, până la senzaţia de de-realizare.

Experimentele cele mai semnificative în acest sens în rândul târgovişteni lor se regăsesc mai ales la Mircea Horia Simionescu şi Costache Olăreanu. Punerea sub microscop a elementelor realului în variante miniaturale poate să nască efecte artistice miraculoase, aproape de autenticismul faptului mărunt pe care-l întâlnim în proza optzecistă. Olăreanu, în *Ucenic la clasici*, afirmă astfel că el nu crede într-o literatură fără evenimente, dar întrebarea fundamentală este: ce anume intră sub semnul evenimenţialului? E clar că evenimentul nu se mai defineşte prin categoriile semnificativului grav, ale senzaţionalului, ale faptelor cu majusculă, ci se încheagă din reziduurile existenţialului mărunt, din praful lumilor microscopice, din imponderabile ale secundei, care devine unitatea temporală de măsură pentru o astfel de perspectivă, din realităţi volatile, gesturi rarefiate, momente diafane ale totuşi, concretului. Acestea trebuie să fie în primul rând „văzute" de către artist, prozatorul trebuie să se slujească în primul rând de privire. Iată deja o posibilă poetică a privirii, de esenţă radupetresciană pe care prozatorul o va practica în întreaga sa operă prozastică.

Evenimenţialul e doar un pretext pentru revelaţiile asupra lumii scripturalului, toate evenimentele lumii sunt importante în măsura în care pot duce la textul cărţii. Modelele de textualizare a realului se găsesc peste tot în lumea fenomenală care-şi conţine şi-şi cheamă modalităţile prin care să fie privită, iar scriitorul nu trebuie decât să dezghioace din mişcarea fluidă a realului posibilele modele de creaţie textuală. Realul există doar în măsura în care poate oferi modalităţi de captare a lui în text, iar una dintre modalităţile cele mai optime în acest sens este descrierea.

Descrierea care primeşte un spaţiu din ce în ce mai generos, subminează de multe ori naraţiunea, dar se încarcă şi de experimentele livreşti, autoreferenţiale sau parodice. La Olăreanu, descriptivul capătă o nouă dimensiune prin conglomerate ale realităţii ţinute sub lupă. O adevărată artă poetică în acets sens găsim, pigmentată ironic şi parodic, în descrierea unui purice scăpat din blana unui câine. Sub ochii cititorului se etalează, ca peste tot în opera lui Olăreanu, arta transfigurării prin practicarea privirii mioape, în care opulenţa microcosmosului se dilată prin tehnica amplificării detaliilor:

„ Şi, ca să pună capăt răbdării mele, din blana animalului a zburat, ca o scânteie, un prigonit. S-a oprit pe muşamaua mesei, şi-a înălţat talia, şi-a frecat picioarele. Părea un cavaler în platoşă strălucitoare, cu coif ţeapăn pe cap, braţele vârâte în zale şi prevăzute la capete cu mănuşi din cel mai fin metal. Pe piept avea răsfrângerile de lumini ale unei

4Radu Petrescu, *Ocheanul întors*, Editura Allfa, Bucureşti, 1996, p. 89

steme orbitoare de diamante, iar umerii îi erau prinşi în colţuri tari de fier. Îmbrăcat aşa, în armura lui lucioasă, m-a sfidat o clipă, apoi a vrut să-şi salte insul pe calu-i nevăzut. Mai repede ca el, unghia l-a ajuns şi l-a zdrobit fără cruţare."[5]

Descrierea nu mai este, la târgovişteni, o modalitate de reprezentare a realului, nici o hartă a sentimentelor, ci şi un câmp al nesfârşitei imaginaţii, un mod de a crea ludic o altă realitate, un câmp al virtualităţilor ficţionale în care se fluidizează metanaraţiunea şi prin care nu doar autorul, ci şi textul îşi descrie şi-şi experimentează propriile posibilităţi. Iată ce face Olăreanu de pildă dintr-un portret:

„ Dintre balerinele necarnale. Poate şi secretul artei ei constă tocmai în această absenţă, zborurile neputând fi efectuate decât cu ajutorul unor oase şi al unor pene dispuse într-un anumit fel.(...) Că e din categoria păsărilor, nu mă îndoiesc.(...) Urmărind-o cum mănâncă, n-aş fi fost deloc surprins s-o văd săltând speriată pe masă şi ciugulind firimituri de pâine."[6]

În prozele optzeciştilor, descrierea se emancipează în continuarea acestor experimente ale târgovişteni lor. Vorbind despre raportul narativ-descriptiv în proza postmoderniştilor, Carmen Muşat observă că naraţiunea ca formulă centrală şi dominantă începe să se retragă. Fără să dispară în întregime, ea alege să se disimuleze sub diverse alte forme.

Descrierea devine o formă de naraţiune amânată, pentru că prozatorii postmoderni descoperă şi accentuează vocaţia narativă a descrierii, capacitatea ei chiar dacă latentă, de a „nara."De aici decurge şi dispariţia graniţelor între genuri, pentru că descrierea, folosită în direcţia expresivităţii, poate genera o anumită poezie a realului, aspect pe care-l recunoaştem la scriitori precum Mircea Cărtărescu şi Gheorghe Crăciun.

Pe de altă parte, naraţiunea impune un anumit comportament de lectură. Este elementul ce dinamizează şi generează mişcarea povestirii prin acţiune, respectând astfel principiul succesiunii. Descriptivul este însă un sistem sincronic, bazat pe elemente de reprezentare ce se leagă între ele formând conglomerate cu virtualităţi narative. Tot ca o formă e expansiune a descriptivului apare şi enumeraţia, atât de prezentă atât la Mircea Cărtărescu, cât şi la Gheroghe Crăciun. Imensele, interminabilele enumerări luate din masa realului sunt sustrase succesiunii pe care o presupune naraţiunea pe care o suspendă cumva în spaţiul virtualităţii, transformând naraţiunea într-o artă a discontinuităţii. Cititorul participă astfele la aventura căutării epicului, alături de numeroasele personaje auctoriale din text. Despre această funcţie a descriptivului în proza postmodernistă, Carmen Muşat afirmă:

„ În literatura postmodernistă, determinantă pentru funcţia descriptivă nu este relaţia de desemnare, cât cea de semnificare, situată în izotopia lui *a vedea* şi *a interpreta*, în măsura în care obiectele exterioare devin ficţiuni interioare. Prin intermediul descrierii se constituie imaginea, ca sinteză activă, efect al trăirii intenţionale a descriptorului pentru care simbolizarea şi reprezentarea sunt procese simultane."[7]

Dincolo însă de capacitatea de a face din descriere o modalitate esenţială de construire a naraţiunii, la cei doi scriitori, Cărtărescu şi Crăciun, esenţială este şi stabilirea unui raport senzorial cu lumea, printr-o formă de cunoaştere participativă, de tip dionisiac. Descrierea este prezentă la Cărtărescu pentru a da formă unui mod vizionar de a configura realitatea fictivă de o bogăţie halucinantă, în timp ce la Crăciun ea slujeşte un program estetic bazat pe percepţia senzorială a realităţii, o ambiţie de a cuprinde totalitatea realului. Prin aceste descrieri fastuoase care încearcă să înghită realul şi să fixeze

5Costache Olăreanu, *Ucenic la clasici*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979, p.45
6Ibidem, p.101
7Carmen Muşat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998, p.24

mişcarea fenomenalului în literele textului, postmodernismul reuşeşte, în cele mai bune realizări ale sale să genereze o emoţie a realităţii la care proza realistă n-a putut nici visa.

BIBLIOGRAPHY

Barthes, Roland ,*Plăcerea textului*, Editura Echinox, Cluj-Napoca, 1994

Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Editura Art, Bucureşti, 2009

Călinescu, Matei, *Cinci feţe ale modernităţii, Modernism, avangardă, decadenţă, kitsch, postmodernism*, Editura Polirom, Iaşi, 2005

Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 1997

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, Bucureşti, 2002

Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: „Şcoala de la Târgovişte”,* Editura Paralela 45, Piteşti,2003

Muşat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1998

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, Editura Gramar, Bucureşti, 2009

McHale, Brian, *Ficţiunea postmodernistă*, Editura Polirom, Iaşi, 2009

Papahagi, Marian, *Eros şi utopie*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Piteşti, 1996

Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu,* Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967

Liviu Rebreanu după un veac. Evocări, Comentarii critice, perspective străine, Mărturii ale prozatorilor de azi, ediţie îngrijită de Mircea Zaciu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1985

Simuţ, Ion *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994

Truţă, Liliana *Experimentalism şi antropocentrism în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2010

Ţeposu, Radu G. *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993

THE ARCHETYPOLOGY OF THE LABYRINTH: FROM METHODOLOGICAL ORDER (A. LOSEF) TO THE FEELING OF ANGUISH (G. BACHELARD)

Victoria Fonari
Assoc. Prof., PhD, State University of Moldova

Abstract: Researchers have identified various investigation paths to interpret the labyrinth: one shaped via the lens of myth (Alexei Losev) and one that focuses on the importance of symbology (Gaston Bachelard), from which are derived two diametrically opposed meanings. A. Losev, the leading proponent of the mythological method, sees the labyrinth as a triumph of reason, reflecting the superiority of Athenian democracy over Cretan tyranny. G. Bachelard and G. Durand, adherents of C. G. Jung's theories, define the meaning of the Labyrinth as an anxiety, an evasion, or a wandering in the unconscious, a desire to preserve the moment of introverted creation. Thus, the labyrinth becomes a participant in the modern world. They argue that this interpretation supersedes ancient myth and eliminates Greek heroism via a sublimation of complacency in the labyrinth of theunconscious.

Keywords: myth, labyrinth, method, intimacy, anxiety, order.

Introducere

Labirintul implică diverse studii. Cartea lui Umberto Eco și-a împlântat adânc investigațiile labirintului trecând prin *pădurea narativă* cultivând semiotica arborelui *De la arbore la labirint*. M-am referit la perspectivele sale semiotice în cercetarea mitului în monografia Proiecțiile mitului antic în creația *Proiecții ale mitului în creația lui Victor Teleucă, Leo Butnaru și Arcadie Suceveanu*[1]. În prezentul articol am cercetat labirintul la autori care și-au specificat diverse trasee de investigare unul din optica mitului – la Alexei Losev și altul din optica simbolului – la Gaston Bachelard, delimităm două tendințe diametral opuse de valorificare a sensurilor. G.Bachelard și G.Durand, un adept al teoriei lui C.G.Jung, își stipulează semnificația labirintului ca o angoasă, o evadare sau o rătăcire în inconștient, o dorință de a păstra clipa creației introvert. Respectiv labirintul devine un actant al lumii moderne. De aici și multiplele conotații improprii mitului antic și înlăturarea eroismului grec printr-o sublimare de complacere într-un labirint al inconștientului.

Metodele de cercetare a mitului antic propuse de A. Losev

Formalistul rus A. Losev a studiat foarte minuțios mitul atnic. Traseul în investigarea labirintului purcede de la principiul metodologic. În această cercetare am considerat important să valorific în antiteză două optici care vizează același mit.

Deși G.Durand în categoriile sale insistă la „mitul nu e niciodată o notație care se traduce sau se descifrează, el e prezență semantică și, alcătuit din simboluri, conține în mod comprehensiv propriul lui sens”[2], cercetătorul rus A.Losev, pentru a accede la mit, își colectează investițiile pe care le analizează absolut din toate: texte antice, vase din acea

[1]V. Fonari. *Proiecții ale mitului în creația lui Victor Teleucă, Leo Butnaru și Arcadie Suceveanu*. Chișinău: Foxtrot, 2013, p. 137-139.
[2]G. Durand. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhetipologia generală. Traducere de M.Aderca. București: Univers Enciclopedic, 1998, p.343.

perioadă, analiza ritualului, monedele etc. În acest context A.Losev structurează variantele savanţilor premergători şi le asamblează comparativ, încercând să prezinte mitul dintr-o optică pe cât se poate de obiectiv, înţelegând foarte bine că ipotezele au forţa vitală. În investigaţiile sale ţine cont de ambivalenţa mitului, plurivocitatea şi evenimentul istoric care i-a determinat existenţa. Îşi stipulează metodologia în cartea sa *Tipul de cultură al Antichităţii* (*Античность как тип культуры*):

Fenomenologică – se axează pe atitudinea omului antic cu privire la materie şi personalitate, relevând viziunea unităţii[3].

Metoda continuităţii (de formare) – unde explică dihotomia de curgere a tot, de trecerea lucrurilor, o adâncire a cunoaşterii, care nu exclude intuiţia. Iar atunci când se referă la lumea ideilor, fluiditatea nu mai are prioritate, ideile se caracterizează prin stabilitate, constanţă. Autorul argumentează că acest mod de a gândi lumea nu e propriu numai lui Platon, dar şi lui Aristotel, Democrit[4]. Dar lipsa dinamicii e una aparentă pentru că fie ideea, fie atomul, fie materia primă sunt generatoare, ceea ce înseamnă că aceasta contribuie direct la acţiune, la transformare. În contextul dat savantul menţionează că anticii în tratatele lor utilizau *metoda de epuizare* (метод исчерпывания) în confruntarea atomului cu vidul, figura în altă figură, spaţiul şi lipsa lui. Metoda dată valorifică cosmosul din opticile materială şi sensibilă concomitent. Materialitatea ţine de viziunea de posesie (argumentată prin perioada sclavagistă), emotivitatea e condiţionată de fenomenul fluidităţii.

Metoda dialectică îi permite să explice cum cosmosul, care este perceput emotiv şi material, ţine de categoria absolutului[5]. Prin această metodă valorifică conceptul complex despre lume în antichitate: „Combinarea dintre esenţa fluidă şi esenţa rigidă constituie metoda, aşa cum gânditorii antici o numeau, dialectică" (traducerea noastră – V.F.)[6].

Metoda dialectică mitologică la care considerăm că ar fi bine să ne referim mai minuţios. Autorul explică sincronismul gândirii insistând la preceptul că este incorect să punem o frontieră între materie şi idee. Dar insistă la atitudinea emotivă a lumii antice de abordare a stihialului cosmic[7]. Explică dialectica mitului prin mare: „Marea rămâne mare, dar ideea de mare, care ne ajută să înţelegem stihia mării, rămâne idee, aşadar e ceva imaterial, dirijat de un principiu de comprehensiune, dar nu se axează pe rezultatul său material. Dar rămâne neutilizat încă un moment. Şi anume – posibilitatea de a percepe această idee de mare ca o substanţă vie. Ideea despre mare, în acest caz, va fi însăşi marea, dar ea nu mai apare fără sens şi neînţeleasă, dar prezentă într-un mod semnificativ, de o importanţă vitală de a înţelege stihia" (traducerea noastră – V.F.)[8].

Observăm că metoda respectivă îi permite să trăiască mitul nu doar la nivelul fabulei, autorul găseşte paşii care coboară în adâncurile mitului prin intermediul a tot ce se leagă de acesta. Este important că A.Losev pune semnul egalităţii dintre mare şi Poseidon, care este o substanţializare pentru a înţelege esenţa ei. Anume în această explicaţie savantul specifică ce ar însemna cuvântul mit pentru limba greacă veche polisemantică: „Această substanţializare (trecerea de la obiect la semnificaţie), dar nu o simplă gândire de a întrupa ideea în materie numeau anticii mit"[9].

De aceea şi multiplele aspecte comparative apar la analiza unui mit. Această metodă

[3]Vezi: А. Ф. Лосев. *Античность как тип культуры*. – Москва: Наука, 1988, p. 78.
[4]Ibidem, p. 81.
[5]Ibidem, p. 90.
[6]Ibidem, p. 94.
[7]Vezi: Ibidem, p. 95.
[8] Ibidem, p. 95-96.
[9] Ibidem, p.96.

îi îngăduie să nu piardă viziunea unitară a mitului, deşi e culeasă prin diverse fragmente, ce nu ţine doar de scrieri, dar şi de imagini şi de ritual. Istoria vine să sincronizeze anumite fapte care rămân să stipuleze anumite presupoziţii ce ar argumenta apariţia şi menţinerea mitului. Autorul avertizează că această viziune nu ţine de lumea fanteziei, aşa cum se stipulează în mai multe tratate în prezent. Anume în aceasta şi constă specificul gândirii din Antichitate, numită de savant – dialectica mitului.

Consider că e necesar de specificat că A.Losev are un studiu amplu, apărut după cenzură în anii 30, care aşa şi se numeşte *Dialectica mitului*[10]. Pentru această carte a fost arestat, apoi a urmat condamnarea de 10 ani de muncă silnică. Secvenţele din această carte sunt stipulate foarte succint în respectiva metoda.

Metoda dialectico-mitică are drept scop de a percepe modalitatea de a gândi în antichitate. Sincretismul, despre care am vorbit deja, l-a condiţionat pe savant să ne avertizeze că disecarea între materie şi idee este un randament al celora care analizează, dar această structurare se izolează de sincretismul antic. Orânduirea sclavagistă le oferă o viziune de proprietar, concomitent aceasta îi ataşează, le provoacă emoţie. Ideea este un principiu de gândire, care nu se bazează pe vitalitate şi substanţa realităţii. Ambele percepute unitar constituie specificul gândirii antice.

Parcursul mitului ar fi sistematizat în felul următor:

- ✓ materializarea ideii (etapa ontologică),
- ✓ perspectiva filosofiei are drept scop să reflecte mitul - aceasta de la o atitudine de analiză a mentalităţii trece la o investigare analitică;
- ✓ arta i-a preluat conţinutul, oferindu-i conotaţii alegorice, apoi amplificând fragmentele, printr-o extracţie devin simboluri care interacţionează cu timpul autorului.
- ✓ etapa cercetătorului este restaurarea mitului.

Această metodă merită un spaţiu de investigare amplu pentru o singură comunicare, dar considerăm că e necesar să observăm cum a restaurat mitul labirintului.

Restaurarea mitului labirintului

În cartea sa *Mitologia greacă şi romană* există un capitol dedicat lui Zeus de pe insula Creta şi altul *Minotaurul şi labirintul.* Ne vom referi la compartimentul despre labirint. Iniţial autorul începe cu analiza *nucleului mitului* şi finalizează prin prezentarea textelor antice unde este menţionat subiectul, deşi, după cum am menţionat în introducere, pe Alexei Losev îl interesează absolut tot ce ţine de mit: dansul, mozaicul, monedele, vasele etc.

În **nucleul mitului** se specifică originea lui Minos (apelând la Apollodor) – fiul lui Zeus şi a Europei, care este împuternicit de Poseidon să aducă jertfe un taur adus din adâncimile apelor, pe care şi-l păstrează, de aici pedeapsa prin apariţia Minotaurului şi comanda realizată de atenianul arhitect Dedal; altă variantă (din mitografiile Vaticanului – *Scriptores rerum myticarum Latini*) rugămintea regelui de a-şi asigura puterea este adresată lui Zeus.

La etapa a doua sondează mitul din **optica euhemerismului**[11]: personajul mitului se dovedeşte a fi un comandant de oşti foarte crud şi neînfricat din armata lui Minos, fiu nelegitim, tatăl căruia era cu numele Taur, în acest context Minotaur semnifică originea dublă: formală şi reală. Autorul specifică că sunt ipoteze, pentru că din viziunea euhemeristică la baza mitului sunt imaginea intenţionată a politicienilor şi poeţilor.

[10]А.Ф. Лосев.*Диалектика мифа*. Москва: Мысль, 2001.
[11]Vezi: Алексей Федорович Лосев. *Мифология греков и римлян*. Москва: Мысль. 1996, p. 237-238.

Cronologic mitul este atribuit ultimelor perioade de închinare prin jertfe umane.

Conform studiilor arheologice (după obiectele găsite monede, mozaic și desene pe vaze), Minotaurul este perceput ca o mască pe monedele din Cnossos, iar reversul are o svastică ceea ce înseamnă că este într-o conexiune cu cultul soarelui. Respectiv anunță cercetătorul: „Dacă Minotaurul este semitaur, iar taurul și Soarele erau un cult integru în Creta, atunci dansurile și scenetele, la care participă Minotaurul și Labirintul, întruchipează pe insula Creta mișcarea corpurilor cerești" (traducerea noastră – V.F.)[12]. Un argument în aceste sens sunt imaginile realizate de meșterul elin Duris, în reprezentarea corpul Minotaurului este presurat cu ochi, similar lui Argus. Se menționează că una din chei ce ar explica cultul Minotaurului se află în semnificația ritualului.

Optica htonică revine din scrierile literare, de unde se remarcă gândirea din epoca matriarhală. Un factor important de specificat trecerea de la etapa zoomorfă, în care omul este într-o comuniune cu lumea animală. Originea acestui mit ține de fetișismul animal. Concomitent viziunea sintetică este evidentă prin cosmicizare: „Animalul, cerul și omul – aici e un întreg, în modul de a gândi în acea perioadă nu există încă acești termeni, după care noi am putea să stipulăm diferențele și să devidem aceste trei sfere. Minotaurul constituie și om și taur concomitent, dar acesta e și nepotul Soarelui, poate chiar fiul lui Zeus – taurul cerului, și numele său este Asteriu, ceea ce înseamnă nu numai stelar, dar și solar"[13]. Pe unda sincretismul savantul rus conchide că în imaginea Minotaurului se intersectează spațiile cerești, maritime, terestre și subpământești.

Compartimentul următor constituie **latura socială**: trecerea de la matriarhat la patriarhat și alte straturi din mitologie Minotaurului. Cosmicul în imaginea Minotaurului este stratul ontologic, fragmentul omorului Minotaurului valorifică stoparea jertfelor umane. Tezeu învingând Minotaurul, ridică lumina deasupra întunericului. Tezeu, reprezentant al Aticii, semnifică umanul eroic ce biruie cruzimea. De aici se observă cum ființa cosmică ce îi e propriu un caracter stihial se transformă, pe parcursul evoluției de atitudini, într-o ființă hidoasă din lumea subpământeană.

Imaginea labirintului are conexiuni cu civilizația ateniană, se consideră că ar fi mai mult subpământean, din mii de odăi, cu coridoare întortocheate, construit de către atenianul Dedal. Deși în unele scrieri labirintul este similar unei peșteri, după alte texte, este fără acoperiș. A.Losev explică patru variante ale labirintului[14]:

1. Labirintul o construcție reală, corespunde cu palatul Cnossos, realizat după modelul egiptean.
2. Labirintul este un anumit desen pe coloane sau un paviment, care este decorat cu linii ce traversează complicat spațiul fie în formă de svastică sau de meandru. Această optică presupune că desenele date întruchipau mișcările corpurilor cerești.
3. Arheologul A. Kuk consideră că labirintul este orchestra pentru dans, iar liniile de pe paviment ajută pentru realizarea ritualului (se consemnează spațiul de dans pentru Ariadna la Homer, Sofocle, Plutarh descrie dansul „cocorul", care este similar cu șirul tinerilor care trebuia să fie sacrificați), totuși în majoritatea textelor din epoca antică labirintul este construcție.
4. Labirintul – templul lui Zeus, din optica etimologică savantul consideră că provine de la cuvântul grec „labrys" – toporul cu două tăișuri, fiind atributul zeul zeilor, deși pentru a păstra etichetatea valorificării tuturor ipotezelor nu o

[12]Ibidem, p. 238.
[13]Ibidem, p. 240.
[14]Vezi: ibidem, p. 245-247.

exclude pe cea care explică originea labirintului de la muntele atic Lavrio, cunoscut prin sursele de argint, paralel cuvântul „layra" care a dominat explicația în lumea antică, înseamnă „parte, trecere".

Din punct de vedere al semnificației acest mit pune în prim-plan trecerea de la o gândire la alta: de la un concept încurcat, nearmonios, cu ființe ce emană frică, spre o lume a clarității, a luminii, a eroismului uman. A. Losev relevă lipsa unui simț al măsurii. Labirintul semnifică haosul, infinitul, stihialul. După criteriul sintetic, cercetătorul specifică întregul perceput în perioada tardivă a mitului elin, unde cerul și pământul, timpul și cosmicul, este un întreg[15], peștera fiind percepută cosmic. În investigarea persistă mai multe probleme: Ce a fost primordial labirintul sau peștera (a se vedea că și Zeus a copilărit în peștera de pe insula Creta), rolul dansului în acest cult? Era labirintul o construcție terestră sau subpământeană?

Ceea ce ne interesează: cum valorifica mitul respectiv arta? „Labirintul este simbol htonic, păstrat din timpuri îndepărtate, determinat de fetișism și de opacitatea arhaică. Dedal simbolizează arta tehnică dezvoltată, invenția, progresul, chiar un curaj al științei experimentale" (traducerea noastră – V.F.)[16]. Această antiteză este determinată de două concepte ce vin din zone temporale diferite: prima având conotația de întuneric și sălbăticie; a doua corespunde perioadei de civilizare a culturii ateniene. Dar mitul încheagă aceste concepte într-un subiect. Prin Dedal labirintul devine o construcție planificată, înțeleasă, posibil de descifrat, mentalitatea de frică este înlocuită cu cea de soluționare rațională, civilizatorie. Acest mit anunță superioritatea culturii atice asupra culturii minoice.

Spre final savantul conchide: „Mitul nu este o ficție poetică și nici lirică. Mitul este pentru subiecții ce au o gândire mitică **realitatea absolută**, și nicidecum o fantezie. Imaginația poetică constituie meritul nu acelor timpuri îndepărtate, dar este produsul care a apărut mult mai târziu, când creația artistică se transformă în jocul formal cu imagini" (traducerea noastră – V.F.)[17]. Prin intermediul acestui mit punctăm trecerea de la matriarhat la patriarhat; eroicul uman prevalează lumea cu concept htonic; descifrarea lumii iraționale cu limbajul de construcție, semnificând prerogativa ordinii raționale față de haos, angoasă, incertitudine.

Labirintul și senzația de rătăcire după G. Bacelard

În lucrarea *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității* Gaston Bachelard acordă o atenție sporită labirintului, care este investigat în colecția scrierilor artistice și în interpretarea viselor. Labirintul este un atribut al pământului, dar o diferențiază de imaginea grotei. Cercetătorul se axează pe corespondența dintre călător și labirint: „Deruta unui călător care nu-și găsește drumul într-o câmpie unde mai multe drumuri se încrucișează, dezorientarea unui vizitator pierdut într-un mare oraș par să ofere materia emotivă a tuturor angoaselor labirintului din vise"[18]. Sesizăm că mitul labirintului include obligatoriu imaginea călătorului, emoția se proiectează datorită actualizării călătoriei trăită într-un prezent continuu chiar și planul trecutului prin senzații de a retrăi experiența.

Senzația de rătăcire, fiind un punct de reper, îi oferă prilejul cercetătorului de a-l administra la diferite lucrări și de a-i realiza o diagnosticare prin intermediul mai multor

[15]Vezi: Ibidem, p. 248.
[16] Ibidem, p. 249.
[17] Ibidem, p. 252.
[18]G. Bachelard. *Pământul și reveriile odihnei*. Eseu asupra imaginiilor intimității. Trad. de Irina Mavrodin. București: Univers, 1999, p. 172.

surse cum ar fi la André Bay „Amor", Rainer Maria Rilke „A zecea elegie", Paul Gadenne „Vântul negru", Pierre Reverdy „În cea mai mare parte a timpului", Gustave Kahn „Povestea despre aur și tăcere"[19].

Labirintul în acest context constituie o cartografie a psihicului. Obligatoriu își păstrează individualitatea conștiinței care coboară în neantul inconștientului propriilor senzații de rătăcire: „Fiecare psihism aduce propriile-i caracteristici unei imagini fundamentale"[20]. Bachelard nu mai lucrează cu originea mitului, pe savant nu-l interesează arhetipul în sensul istoricului, a mentalității ontologice. Labirintul devine o captură de ecran prin care se inspectează angoasele timpului, dar și forța imaginii creative cu privire la următoarele obsesii – singurătate, vis, pierdere, frică, durere, moarte. Respectiv laboratorul de explicare sau de diagnosticare a ceea ce vrea să ascundă labirintul în creațiile artistice, este dotat cu lumina rece a endoscopului pentru a valorifica pereții din partea interioară a acestuia, care îi permite savantului să clasifice labirintul după consistență: creat din materie moale și din materie tare. Respectiv se disociază efectele de a parcurge un astfel de labirint în pericolele de a se zgârâia/tăia sau de a se afunda/îneca. Ambele nu diminuează coșmarul de a trăi într-un labirint, care repetă constant emoțiile, acest spațiu ar putea să fie concentrat în locuință. Plasarea labirintului în spațiul cunoscut deja delimitează o angoasă a neașteptatului, a fricii, a incertitudinii.

Această investigare a psihicului unei creații artistice îl îmbie să detemine factorii decizionali care contribuie la apariția labirintului în imaginea artistică: „Sursele experienței lăuntrice sunt, așadar, ascunse, emoțiile pe care această experiență le implică sunt profunde, primordiale"[21]. Legătura cu ontologicul se păstrează doar în ultimele două cuvinte *profunde, primordiale*, dar acestea apar cu o altă conotație – cea a cooperării dintre experiență și imagine care sunt reflecție a emoției. Dar emoția iese de sub controlul conștiinței, respectiv ea generează liber firele de conexiune cu inconștientul. Această libertate stipulează o supunere a conștientului de inconștient – anume aceasta vrea să argumenteze G. Bachelard intrând în labirintul acestei cercetări: „Orice labirint are o *dimensiune inconștientă* pe care trebuie s-o caracterizăm. Orice dificultate are o *dimensiune angoasată*, o profunzime"[22]. Din citatul dat deducem că obiectivul principal al cercetătorului francez constituie caracterizarea dimensiunii inconștientului.

Pământul, fiind un cadru al spațiului ascuns în care sunt mai multe perspective cele exterioare și cele interioare, include alegerea labirintului care derivă din obiectivul de a sonda consecvent inconștientul. Un reper interesant drept îndrumar îi servește teama: „Ne este frică să nu ne pierdem, fără să ne fi pierdut vreodată". Comunul de a unifica oamenii prin atitudinea față de pierdere și reacția care poate să apară instantaneu, dar creează reverberații imaginative, sonore și senzuale.

Stare de neliniște apare din neîncredere, de dubiu, autorul exemplifică prin frica ce apare de a se rătăci în pădure. Ceea ce ne amintește imediat de călătoria lui Dante care este generată nu de frică, dar de întâlnirea iubirii. Labirintul devine nu numai un spațiu, el determină și un timp. Un timp al depășirii, un timp al obsesiei, un timp care nu se supune comprimării, opus modelului spațiului care ar putea să fie după arie destul de redus. Pentru că în labirint cu contează spațiul general, dar lungimea drumului (căutării) parcurs. Numărătoarea pașilor codifică dimensiunea în care conștientizat începe să se grandifice după importanță. Ceea ce înseamnă că G. Bachelard a desemnat o frecvență emotivă acută atunci când a menționat: „Nu există un labirint rapid. Labirintul este un fenomen psihic al

[19]vezi: Ibidem, p.178, 180, 224.
[20] Ibidem, p.186.
[21]Ibidem, p. 172.
[22]Ibidem, p. 173.

vâscozității. Este conștiința unei fapte dureroase care se subțiază, suspinând"[23].

În această secvență observăm că labirintul pierde din valoarea sa de construcție, nu mai constituie un statut de superioritate a unui regat, un spațiu în care se ascunde forța ce sperie. Mitologicul dintr-o viziune socială la G. Bachelard se localizează în interiorul omului. Într-adevăr viziunea psihanalizei a contribuit la habitatul mitologiei în interiorul psihicului. Labirintul nu-și mai valorifică obiectiv performanțele Minotaurului sau curajul lui Tezeu. Lupta se duce în interiorul omului. Pentru a releva oniricul cercetătorul face o conexiune cu interpretarea visului, care, după tradiție, gestionează vectorul trecutului sau a viitorului. Respectiv trecerea timpului în interior are o forța să proiecteze proprile precepte fie că a trăi în trecut, fie de a-și crea iluzii pentru viitor, prezentul în labirint practic nu corespunde decât unei obsesii dominante: „Sinteza care este visul labirintic acumulează, se pare, angoasa unui trecut de suferință și anxietatea unui viitor plin de nefericire. Ființa este prinsă într-un trecut blocat și un viitor astupat. Este prizoniera unui drum"[24]. Labirintul, în acest context, este captura de ecran a unei senzații care nu mai permite să evadeze, să o transforme, să o depășească. Labirintul devine o proprietate a inconștientului, unde timpul este înghițit de emoție. Raționalul se supune fricii, suspinul din citatul anterior constituie ecoul emoției care reapare continuu în acest labirint. Interiorizarea nu permite decât o axare subiectivă a tot ce este în jur. Și chiar acest circular condiționat de tot ce ne *înconjoară* (de la cercul nostru nu se reflectă cosmicul, dar în cosmic se reflectă angoasa din interior). Acest tip de interpretare relevă importanța eului: dacă o specificăm ca o voce a inconștientului, atunci e necesar să precizăm, după modelul freudian, prezența sinelui.

Conceptul lui C.G.Jung despre arhetip este completată de interpretarea lui G. Durand în generalizarea imaginii prin câteva aspecte: reflecția de angoasă, stipularea fricii, timpul constituie un atribut al obsesiei unde este ascultată numai vocea interioară. Labirintul delimitează experiența umană în tendința de a depăși o stare, de a ieși din întuneric la lumină, de a căuta ieșire de la un trecut înfricoșător spre un viitor al siguranței. În viziunea lui C.G.Jung arhetipul relevă o experiență benefică pentru umanitate. Cu o opinie antitetică G.Durand, referindu-se concret la labirint, accentuează singurătatea omului ca o etapă de introvertire, de neînțelegere, de neacceptare. Respectiv imaginea devine prioritatea cercetării, dar ea traversează de la imaginea-arhetip la coordonata singulară a creativității. Plenitudinea perceperii mitului derivă din tendința de a sonda textul după categoria propusă de știința psihologiei, fără a nega preceptele simbolului din optica teoriei literare.

Soluția culturalistă a lui G. Durand[25] ar fi un balast pentru a ieși din angoasă sau poate este o fotografie a acesteia pentru a sesiza cum omul modern se contemplă în această stare și atunci timpul realității este coagulat în pereții existenții, unde doar fiecare își determină alegerea ce să facă la următoare intersecție, să înfrunte Minotaurul sau să conviețuiească împreună cu el alungând intrusul de Tezeu. În realitatea interpretării mitul minoic nu se întrevede prin personajele sale – rămâne doar labirintul, fragmentat ca o emblemă care reflectă realități al diferitor situații, al fricii cu diferite efecte de gradație în dependență de imprimanta memoriei.

Având ambele păreri una despre o imagine concretă cum este abordarea labirintului la G. Bachelard și alta despre mitocritică a lui G. Durand, putem să explicăm că în ambele cazuri mitul reflectă nu atât conștientul sau inconștientul, cât privește timpul

[23]Ibidem, p. 177.
[24]Ibidem, p. 175.
[25] Vezi: G. Durand. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhetipologia generală. Traducere de M. Aderca. București: Univers Enciclopedic, 1998, p.25.

– diferența esențială constă în faptul că timpul la Bachelard este unul încetinit, care nu se vrea terminabil, deși odată ce se termină se atestă și moartea labirintului, adică sfârșitul angoasei; iar la Durand – atingerea artei prezente cu mitul constă în atingerea unei clipe. De parcă ar fi prinderea inspirației care imediat se transformă. Punctul prim este o secvență pe care autorul o vrea să o includă într-un pseudo insectar al cercetării, dar insectarul distruge forța vieții, de aceea pentru orice cercetător care investește într-un text artistic esențial e ca textul să rămână viu. Respectiv și investigarea se determină printr-o investigare de a oferi vitalitate textului, dar nu de a-l distruge, așa cum îi oferă valoare investigarea lui G.Bachelard.

Lumea antică relevă viața în amploarea ei spre deosebire de lumea contemporană unde viața este generată de forțele tenebre cu dominante haotice. Dar predilecția pentru dezordinea sau ascultarea inconștientului nu este o coborâre a scărilor culturii, constituie o responsabilitate de a nu se dezice de sine prin toate neliniștile acestui secol. Introvertirea este o evadare de realitatea cu miile de descoperiri care insistă la schimbări și atunci miile de schimbări generate de tehnică, de medicamente, de soluții în care se cere inteligență nu numai de la om, dar și de la ceea ce utilizăm, lume în care multe se perimează fără a reuși să învechească. Anume în această lume se caută o constanță probabil în interior, în împrejurări unde domină alerta. Atunci în aceste circumstanțe interiorul are o plăcere de a se confunda cu angoasele sale, iar strigătul constituie o formă amorfă unde există o structură, dar care mai degrabă figurează traseul brownian.

Ordinea și dezordinea își schimbă aspectele, ele se înlocuiesc, dar și se camuflează reciproc din această optică apare incertitudinea cu privire la labirint. Întrebarea: Cum să ieși din labirint? Nu mai este actuală. Aceasta se înlocuiește cu o altă frământare a omului modern: În care parte a labirintului mă aflu: în cea din interior sau din exterior? Proiecția labirintului interiorului îngust repetă harta traseului repetat zilnic? Labirintul constituie preferința omului de a se reține într-o parte a vieții sale. Construcția lui ține de materia imaginației, în care în anumite cuvinte își pictează neliniștile, spaimele, incertitudinile.

Totuși problemele pe care le pune G. Bachelard prin investigarea labirintului interpretat ca pe o supunere a conștientului de către inconștient vizează încă o problemă a omului modern care se intensifică – virtualul! Estimarea realității devine subiectivă, ceea ce nu înseamnă că diminuează tendința de a înlocui raționalul prin emoție. Emoția izbucnește doar în stratificări de angoase, spre deosebire de fericire care se înghesuie în timp destul de redus. Ceea ce înseamnă că omul modern își iroșește forțele pentru a depista fractaliile angoasei, pierzând ideea de labirint ca o încercare inițiatică ce contribuie la dezvoltarea unei abilități de a se transforma.

Omul nu se mai transformă decât în aspecte ce țin de comoditate, dar această transformare îl înstrăinează de o esență care era proprie strămoșilor săi. Distanțarea aceasta îl provoacă să fie părtaș al unei altei ordini, care îl va accepta nu neapărat în funcția de stăpân, dar poate de a fi stăpânit de ceea ce îi aparține.

Concluzii

Investigând opticile acestor cercetători, care și-au făcut din labirint un nucleu de investigare a spiritului uman, specificăm următoarele concluzii:

1. A. Losev conturează mitul labirintului din optica antichității. El nu-și pune drept scop să-l găsească în realitatea timpului în care trăiește, deși poate uneori destinul propriu-zis i-a fost o continuă lupta cu Minotaurul cenzurii, doctrinei comuniste și interdicției. Ca un cercetător în mitologie el lucrează interdisciplinar: lingvistic, cu textele artistice, cu comentariile specialiștilor contemporani lui, cu noile descoperiri. Dar scopul lui nu constituie suprapunerea noii discipline (psiahanaliza) pe structura elină. El caută argumente obiective, certitudinile trebuie verificate. În consecință este trasată lupta dintre

democraţia ateniană şi dominaţia minoică. Libertatea este o dominantă în mitul labirintului, dar în antichitate rolul raţiunii constituie un atribut al libertăţii, al claritătii, al ordinii. Metaforic Losev coboară treptele mitului şi găseşte fiorul zborului, care depăşeşte frica, incertitudinea, de aici şi viziunea eroică a lumii antice.

2. G. Durand nu este interesat de mit decât pentru a fi un blazon în care trebuie întrevăzut perspectiva inconştientului, textul artistic nu exclude raţiunea, dar subiectivismul primează. Ecourile acestui tip de interpretare se regăseşte în lucrările lui G. Bachelard. Arhetipul labirintului la G. Bachelard din start este clişeizat ca o dominantă a spaţiului, în care nu e neapărat să fie căutată soluţia ieşirii. Labirintul proiectează o stare. Starea este impulsionată de emoţie, de aici şi posibilitatea de a percepe textul artistic similar unui pacient ce apelează la psihoterapeut. Curios faptul că nu textul insistă la această alocaţie, dar cercetătorul tinde să explice o lege a timpului în care activează.

3. Respectiv dacă A. Losev demonstrează că în mitul labirintului se află concentrată imaginativ trecerea de la haos la cosmos, de la frică la certitudine, de la neclaritate la explicabil, de la imposibil la realizabil. La G. Bachelard arhetipul labirintului semnifică opusul: de la ordine la babilonie, de la iluzia claritătii la neînţeles, de la obiectiv la subiectiv, de la raţiune la angoasă.

4. Totuşi ambele poziţii au aspecte similare: în centrul atenţiei este corelaţia sau alternanţa conştient-inconştient. Formula de lucru în dezvăluirea labirintului este diferită, dar şi contextul nu este similar. Ambii îi percep rădăcinile mitice, doar că A.Losev are drept obiectiv de a pătrunde în gândirea lumii antice, respectiv îşi construieşte traseul din investigaţiile textului, descoperirilor arheologice, arhive (inclusiv şi cele ale Vaticanului!), picturilor de pe vas – într-un cuvânt – întregul său studiu constituie o teleportare în timpuri şi spaţii determinate de două culturi: minoică şi atică. Vestigiile sunt raportate la istorie, mitologie, filosofie, etimologie. Losev ţine de preceptele timpului în care apărut mitul. Dar aceasta nu apare drept o constrângere, descoperirea sa e uimitoare – labirintul în antichitate semnifică biruinţa raţiunii umane, biruinţa libertăţii, haosul este învins! În acest plan sistemul apare drept o metodologie simbolică de a depăşi greutăţile prin aptitudini şi destin.

5. G. Bachelard îşi toarce din firul Ariadnei toate colecţiile de texte ale scriitorilor unde întrevede mitul labirintului. Cercetătorul francez derivă din viziunea sa despre arhetip şirul de imagini, pe care le interpretează minuţios. Scopul e de a stipula o hartă a angoaselor, a fricii, a incertitudinii în baza textelor analizate. Îl interesează să *vizualizeze* inconştientul unui artist, să intre în pielea creaţiei şi să destăinuie labirintul nu ca pe o biruinţă, dar ca pe un fapt în sine. Or, terapia amână lucrul obsesiei în inconştient, dar anume obsesia este scoasă la iveală ca o bijuterie extrasă la masa de operaţie a pacientului-text. Această concluzie nu reduce meritul lui G. Bachelard de a fotografia interiorul unui text din coagularea ştiinţei literare cu psihanaliza.

Bibliografie:

Bachelard, G. *Pământul şi reveriile odihnei*. Eseu asupra imaginiilor intimităţii. Trad. de Irina Mavrodin. Bucureşti: Univers, 1999.

Baudouin, Ch. *Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées.* Paris: Présences, 1952.

Durand, G. *Structurile antropologice ale imaginarului*. Introducere în arhetipologia generală. Trad. de M. Aderca. Bucureşti: Univers Enciclopedic, 1998.

Jung, Carl Gustav. *Opere complete. Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiinţă.* Vol. 15. Trad. din l. germ. de Gabriela Dantiş. Bucureşti: Trei, 2007.

Лосев, А. Ф. *Античность как тип культуры*. – Москва: Наука, 1988.

Лосев, А. Ф. *Диалектика мифа*. Москва: Мысль, 2001.

Лосев, Алексей Федорович. *Мифология греков и римлян*. Москва: Мысль. 1996.

Otto, Walter F. *Zeii Greciei. Imaginea divinităţii în spiritualitatea greacă.* Trad. de Ileana Snagoveanu-Spiegelberg. Bucureşti: Humanitas, 1995.

THE CIRCULATION OF UNIVERSAL VALUES IN THE OLD ROMANIAN CULTURE[1]

Simona Galațchi
Senior Researcher III, PhD, "G. Călinescu" Institute of Literary History and Theory, Romanian Academy; Academy of Romanian Scientists

Abstract: The article takes into consideration the theoretical approaches of the concept of "universal values" and identifies those elements which penetrate into the Romanian cultural space in the XVII-XVIII centuries and which bear this mark. The article analyses the circulation and the cultural significance of few literary translations in relationship with the connection of Romanian culture to the universal values. A special attention is paid to some works of wide circulation that have been also translated into Romanian: Thomas à Kempis, The Imitation of Christ, translated from Slavonic by Udrișteă Năsturel, printed in 1647 at Dealu Monastery, a fundamental book for the European religious world; Antonio de Guevara, El Libro llamado Relox de Príncipes en el qual va incorporado el Libro áureo de Marco Aurelio / The Book named the Princes' Clock, which contains Marcus Aurelius's Golden Book (1529), translated by Nicolae Costin and known as The Princes' Clock, the translation of the first part of the allegorical novel El Criticón, by Baltasar Gracián y Morales, titled Critil and Andronius (in 1794), a novel of wide renown in Germany and France of the XVIIIth century.

Keywords: Universal values, translations in the Old Romanian literature, The Imitation of Christ, Princes' Clock, Critil and Andronius.

This paper aims to investigate the extent to which the "universal values" penetrate into the Romanian cultural space by the translations made in the 17th-18th centuries. Starting from the premise that the translator operates with a value selection system when he chooses to translate a paper or another and that, besides this value criterion, he also considers the receiver (the usefulness of his approach)[2], some important moments of the translations made in the old Romanian literature will be reviewed. "Translation understood as a cultural activity has been central to the interpenetration of the global and the local throughout history."[3] For the

[1]Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „România valorilor universale", finanțat de Academia Oamenilor de Știință din România.
This paper was supported by the Academy of Romanian Scientists, as part of the research project entitled "Romania – A Country of Universal Values".

[2] An interesting insight into the translation issues (especially the creative dimension of the translation), of the circulation and reception of translations is offered by the book edited by Brian Nelson; Brigid Maher, *Perspectives on Literature and Translation. Creation, Circulation, Reception*, New York and London, Routledge, 2013. Here our attention is drawn to Sean Cotter's essay about Lucian Blaga, where it is shown that Blaga's practice as a translator, especially from Rainer Maria Rilke, determined the taking over by the poet L. Blaga, in his work, of some forms (themes, motifs, ideas) existing in the circulation of the European imaginary.

[3]*Idem*, p. 5.

beginnings of the Romanian culture, they represent also an indication related to the needs and expectations of the readers of that time.

Methodological considerations

Remaining in the field of selection by value criteria, in the multitude of definitions given to *value* (in various fields such as cultural, sociological, anthropological, psychological studies, political sciences, economy and, last but not least, literature), we identify two directions: a.) the value relates to those beliefs, principles, ideas that function as criteria for the selection of certain (individual or collective) actions; b.) the value is given by those qualities and characteristics that ascribe worth and (positive) significance to a thing or phenomenon.[4] Values "represent key ideas for a given culture, perform certain functions for society, or figure in ideological systems of power"[5]. They must be considered in a social, historical and geographical context, always bearing in mind who defines and articulates the "value", why at that time, why in that context (geographical, social, cultural, anthropological, religious, etc.). Resuming a definition of Clyde Kluckhohn[6], Geert H. Hofstede synthetizes, showing that value is "a broad tendency to prefer certain states of affairs over others"[7]. Besides, it is well known that the variables related to time and context determine the changing, therefore relative and subjective character of value. The cultural significance related to a cultural product (be it constructed cultural patrimony, intangible patrimony, a literary work or a work of art) is judged according to some typologies of the cultural value having as a common denominator the following: the aesthetic/artistic value, the cultural/symbolic value, the historical value, the spiritual/religious value, rarity, authenticity, the use (market) value[8]. The experts affiliated to

[4] See Randall Mason, *Assessing Values in Conservation Planning: Methodological Issues and Choices*, in Marta de la Torre (ed.), *Assessing the Values of Cultural Heritage. Research Report*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002, p. 7 and Chris Barker, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 2004, p. 206.
[5] Jennifer L. Croissant, *Values*, in William A. Darity Jr. (ed. in chief), *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd Edition*, vol. 8: Sociology, Parsonian-Vulnerability, Detroit-New York-San Francisco, Macmillan Reference USA, 2008, p. 581.
[6] The American anthropologist Clyde Kluckhohn states: "A value is a conception, explicit or implicit, distinctive of an individual or characteristic of a group, of the desirable which influences the selection from available modes, means and ends of actions" (Geert H. Hofstede, *Culture's Consequences*, 2001,p. 5).
[7] Geert H. Hofstede, *Culture's Consequences. Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations*, Thousand Oaks-London-New Delhi, SAGE Publications, 2001, p. 5.
[8] Examples of the typology of cultural values can be found in Stephen Bond; Derek Worthing, *Managing Built Heritage. The Role of Cultural Values and Significance*, 2nd edition, Chichester, Wiley-Blackwell, 2016, p. 64. Other values are added to the above mentioned ones (some specific to

UNESCO (The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) and the researchers dealing with heritage issues are the ones who analysed in depth, during the latest decades, these methodological issues that, in my opinion, must be taken into consideration when we talk of "value", generally and especially when we talk of "universal value". The Burra Charter Practice Note entitled "Understanding and assessing cultural significance", a document synthesizing the meeting of the experts of ICOMOS (International Council on Monuments and Sites), in 2013, Australia, also explains the following value categories: the aesthetic value, the historical value, the scientific value, the social value and the spiritual value[9]. These definitions can be extended to the translations in the old Romanian literature/culture too.

The concept of "universal value" attempts to transgress all these variables (time, space, historical, cultural context, etc.): everything *specific* moving towards the *general*, everything *different* moving towards the *similar*, everything *variable* moving towards the *unchanging*, *constant*, everything *contingent* and *particular* moving towards the *essential*[10]. Trying to elaborate an official point of view clarifying the problem of "outstanding universal value", the key-concept the UNESCO bodies operate with, the experts have noted the difficulty of "catching" some clear definitions and concepts, easy to understand for everybody and easy to apply. The stages covered by the World Heritage Committee and the UNESCO member states, at their periodical meetings (for 39 years), in order to understand and interpret properly the concept, were minutely documented by Sophia Labadi in her book *UNESCO,Cultural Heritage and Outstanding Universal Value*, 2013, Chapter 2 "Outstanding Universal Value: International History". The statutory document of UNESCO, *The 1972 World Heritage Convention*[11], starts from the idea that the monuments/sites of "outstanding universal value" are important for "all the people in the world", and the world, seen as a whole, needs, therefore, to preserve this world heritage. Although it envisages the monuments/sites, first and

---

the built patrimony, such as the ecological values, environmental values, entertainment values, educational values, etc.), defined in section *Categories of value*, pp. 66-73.

[9] See: http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Practice-Note_Understanding-and-assessing-cultural-significance.pdf and http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf .

[10] See the dictionary article *Universal*, from John Lechte, *Key Contemporary Concepts. From Abjection to Zeno's Paradox*, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage Publications, 2003, pp. 213-214.

[11] See: *The Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (November 16, 1972)*, in Romania by Decree no. 187/1990, published in the "Monitorul Oficial", Part I, no. 46/ 31 March 1990.

foremost, the discussion on the "universal value" was extended during the latest years to areas covering all the areas of the heritage. The Operational Guide is the one that establishes the criteria of inclusion on the UNESCO Heritage Lists, criteria that adapt the concept of "outstanding universal value" to the cultural heritage (mainly constructed). These criteria were revised innumerable times (formulated in 1977, they were successively modified in 1980, in 1988, in 1991, in 1992 a.s.o.). In February 1994, UNESCO modifies criterion (vi) in the Operational Guide, extending the possibility to inscribe in the world cultural heritage also "literary and artistic works" (a criterion resumed and extended in February 2005). In practice, the World Heritage Committee found that the understanding and interpretation of the concept of "outstanding universal value" differs, being even divergent sometimes; for this reason, they organized a meeting exactly for this purpose, to clarify it (the meeting of the experts in Kazan, the Russian Federation, of 6-9 April 2005). Briefly: "At the meeting in Kazan, the experts recognized that outstanding universal value, like all values, is attributed by people and through human appreciation. […] They recognized that outstanding universal value was a concept that changed over time, as demonstrated by past committee decisions. Therefore, the criteria that give substance to outstanding universal value need to be regularly revised to accommodate changing perceptions of heritage. The experts also insisted that outstanding universal value is poorly understood in general and requires major communication efforts, both generally and at site level."[12] Finally, the definition in paragraph 49 of the "Operational Guide" is kept: "Outstanding universal value means cultural and/or natural significance which is so exceptional as to transcend national boundaries and to be of common importance for present and future generations of all humanity." The ICOMOS Report of 2008 (entitled "The World Heritage List. What is OUV?")[13] represents another important moment in the discussion on the concept. The report contains chapters about the history of the concept under the authority of UNESCO, with references to the official reports, examples of failures in meeting the criteria, as well as a series of annexes with descriptions of sites included during 2005-2007, within lists displaying the criteria met by some sites, with the changes having occurred in the defining of criteria in time (comparative table), etc. In section *Conclusions*

[12] See: Sophia Labadi, *UNESCO,Cultural Heritage and Outstanding Universal Value. Value-based Analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions*, Lanham, AltaMira Press, 2013, p. 54.
[13] The full text of the publication can be found in (*What is OUV? Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties*): https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/16/pdf/Monuments_and_Sites_16_What_is_OUV.pdf (accessed on 22.11.2017).

and Recommendations, the Report nuances the definition of the "universal" and this must be noted: "One of the key questions in defining OUV is the issue of «universal». The two definitions, referred to above, both interpret this as something being «common» to all humanity or all human cultures. It is not feasible to think that this should mean, for example, that a particular property would be known to all, which would be a temporary judgement. Instead, the idea of being common should be referred to issues or themes that are shared by human cultures and to which each culture and/or period will respond in a way that is characteristic or specific to it."[14] 1st of August 2011, the date when The Strategic Action Plan for the Implementation of the World Heritage Convention 2012-2022 was adopted, is another date that emphasized, within UNESCO, the importance of the concept of "outstanding universal value" that governs this international system with a considerable impact in the cultural, social, legislative and economic dynamics of the countries that adhered to it.

We further intend to examine a few sheets (made somehow on the model of some patrimony inventory sheets, in order to make a necessary synthesis) of some translations that circulated in the Romanian cultural space in the 17th-18th centuries, attempting to identify, in the light of the above, those elements that support the penetration and circulation of the universal values in our country.

Urmarea lui Hristos [The Imitation of Christ]

Translated title	*Urmarea lui Hristos [The Imitation of Christ]* *De urmarea lui Hristos, patru cărți [On Imitation of Christ, four books]* *Urmare lui Iisus Hristos [The Imitation of Christ]*
Original title	*De imitatione Christi* / *Imitatio Christi* (elaborated at the end of the 14th century – beginning of the 15th century; published in 1425)
Work's author	Thomas à Kempis (ab. 1379-1471)
Translators[15]	a.) Udriște Năsturel (ab. 1596-1659) b.) Samuil Micu-Klein (1745-1806) c.) Gavriil Munteanu (1812-1869) d.) Gavrilă Pop (vicar of Hațeg, canonic of Lugoj)
Year of translation/printing	a.) 1647[16], 15 April (translation from Latin into Slavonic, printed at Dealu Monastery)

[14] *Idem*, p. 48.
[15] Dan Horia Mazilu mentions two translations into Romanian, remained in manuscript, both from the Greek translation of the book: one belonging to scholar Ioan Duma of Brașov, in 1774, and another one, made by Iosif, Bishop of Argeș, in 1794. For references to the researches and authors supplying this information, see Dan Horia Mazilu, *Vocația europeană a literaturii române vechi [The European Vocation of Old Romanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991, p. 237.

	b.) 1812 (translation into Romanian, printed in Blaj, under the bishopric of Ioan Bobb, six years after the death of its translator Samuil Micu, in 1200 copies) c.) 1845 (printed in the printing house of I. Kopainig, Buzău) d.) 1893, Gherla (translation of Gavrilă Pop)
Circulation of the work	The most widespread book of devotional religious literature in the history of Christianity; it appeared in all the European languages[17], transgressing the confessional barriers (it circulates in the Catholic, as well as Protestant and Orthodox world). Shortly after the publication of the book (Augsburg, 1471, Günther Zainer's edition), it was translated into German (until the end of 1434), into French (until the end of the 4th decade of the 1400s), into English, in 1502.[18] Until the end of the 15th century, *De imitatione Christi* circulates in 800 manuscripts[19] and has 99 de editions, both in Latin and in other languages[20]. In 1488 it was printed in Venice by John Rosso da Vercelle, and then, soon afterwards, a second edition was published, also in Venice, issued by Matteo di Codeca (both editions attributed for a long time to Chancellor Jean Gerson of Paris)[21]. In France, the first known copy is dated from 1472; in 1640, the book is printed at Louvre, in the royal printing house (over 70 *in-folio* volumes)[22]. Pierre Corneille makes a translation (and adaptation) in verse between 1652-1654. The best known and appreciated edition, in France, is nevertheless the one of Félicité de Lamennais, in 1824. Therefore, as the researchers state, *De imitatione Christi* is – after *TheBible* – one of the most translated and printed books of spiritual guidance: of the thousands of editions (over 4000 editions[23]) the books has enjoyed till today, only the book in Latin of the Dutch Catholic exceeds 2000

[16] According to some researchers, the translation was finalized in 1634 (see Dan Horia Mazilu, *Vocaţia europeană a literaturii române vechi [The European Vocation of OldRomanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991, p. 236).

[17] I have identified editions in at least 18 European languages. Dan Horia Mazilu mentions "over 70 languages and dialects from Europe and Orient; translations were recorded into Arabic, Chinese, Vietnamese, Japanese or into various dialects spoken in exotic corners of the Earth." (Dan Horia Mazilu, *Vocaţia europeană a literaturii române vechi [The European Vocation of OldRomanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991, p. 235).

[18] See the article *Thomas à Kempis* inJay Ruud's book, *Encyclopedia of Medieval Literature*, New York, Facts On File, 2006, pp. 629-630.

[19] *L'Imitation de Jésus-Christ traduite et paraphrasée en vers par Pierre Corneille*, Préface de P. Bernard de Give, Notes de Fr. Ducaud-Bourget, Paris, Éditions Albin Michel, (Coll. Spiritualités vivantes, 161), 1998, p. 6.

[20] Apud Albert Flocon, *Universul cărţilor. Studiu istoric de la origini până la sfârşitul secoluluial XVIII-lea [The Universe of Books. Historical Study from the Origins up to the end of the 18 century]*, Bucharest, Scientific and Encyclopedic Printing House, 1976, pp. 158-159.

[21] [W.A.C], "On Certain Mss. and 15th Century Editions of the Work *De Imitatione Christi*", in *The Library*, Vol. 1-9, Issue 1/1 January 1897, pp. 17–25.

[22] *Idem*, p. 299.

[23] 3380 editions mentioned by Augustin de Backer, in *Essai bibliographique sur* le livre *"*De imitatione Christ", Liége, L. Grandmont-Donders, 1864, apud Dan Horia Mazilu, *Vocaţia europeană a literaturii române vechi [The European Vocation of OldRomanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991, p. 235).

	editions. After 1900, we come across a series of reprints of the book on the Romanian territory: Gavriil Munteanu's translation is re-edited in 1901 (by Patriarch Iosif Gheorghian who adds a few fragments translated from F. de Lamennais in a chapter entitled "Reflections"), then in 1923 and 1927 (at Neamțu Monastery). Other editions: 1925 (G. Cordun, Bucharest), 1927 (D.C. Vișan, Bucharest, Iași, 1937), 1938 (Toma Chiricuță, Bucharest), 1940 (Al. Lascarov-Moldovanu, Bucharest)[24], 1944 etc. Regarding the circulation of the book in our country, Maria Basarab[25] adds: "«De imitatione Christi» (in Latin, my note), printed in Cluj in 1741, the same book («libri quatuor»), printed in Solisbaci, Bavaria, in 1837, another edition printed in Buda in 1842, then in Vienna, in 1856 (the last three belonged to Timotei Cipariu) and the print of Bucharest in 1845, translation (into Romanian, my note) of Gavril Munteanu. The translations and printing of this book also continues in the 20th century, mentioning «Imitatio Christi», «the poem of the soul», translation of Cesare Guasti, printed in Millan, in 1938. The book was re-edited later and we exemplify the translation of the book into Romanian from Latin, by Dumitru C. Vișan, printed in Timișoara in 1982 and the translation into Romanian by Andrei Brezianu, printed in Bucharest in two editions, in 1992 and 2003".
Cultural significance	Udriște Năsturel clearly specifies, in *Prefața către mitropolitul Varlaam al Moldovei [Preface to Metropolitan Varlaam of Moldavia]* (which accompanies the work), that the reason why he chose to translate this book is the popularity of the book: "(...) It was translated into many Oriental and Occidental languages, as I have heard many people say and as I could realize myself"[26]. Besides, there was the scholar's conscience that he was bringing into the Eastern area a book of undeniable value, as it results from the text of the same *Preface*[27]. Udriște Năsturel's translation into Slavonic is very important, as it is the *first* translation of *De imitatione Christi* in Eastern Europe and the *only one* for a long time[28], a fact that determined its penetration into

[24] Apud *Idem*, p. 237 (note 3).
[25] Maria Basarab, *De Imitatio Christi – o carte, reper al bibliofiliei [De Imitatio Christi – An Outstanding Book of Bibliophilia]*, in "Anuarul Sargetia. Acta Musei Devensis", new series, no. II (XXXVIII)/2011, pp. 275-285, an article accessible online at http://www.anuarulsargetia.ro/de-imitatio-christi-o-carte-reper-al-bibliofiliei (accessed on 22.11.2017), pp. 278-279.
[26] Apud Dan Horia Mazilu, *Vocația europeană a literaturii române vechi, [The European Vocation of OldRomanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991, p. 235.
[27] Dan Horia Mazilu, in his book *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea [The Baroque in the Romanian Literature of the 17th Century]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1976, pp. 98-99, relates Năsturel's translation of *De imitatione Christi* to his sympathy with Catholicism and to the "ideological assembly created by the influence of the Counter-Reform, an assembly which Năsturel corroborates with the Romanian internal necessities".
[28] *Idem*, p. 236. Taking over the information from A.A. Kruming, Dan Horia Mazilu shows that "the first printed Russian translation (although the language is rather Russian Slavonic) appeared in Moscow in 1780" (*Ibidem*, p. 237).

	countries such as Russia (22 copies of the translation are kept in libraries in the Russian Federation[29]) and Ukraine (where two editions will be printed), but also to the South of the Danube and at Athos (two copies are still kept in the Hilandar Monastery)[30]. Unable to reconstruct the real circulation and the spreading of the print in that age, we mention that, according to the bibliographic research, there are at least 30 copies of this translation that can be identified in libraries in Europe and in the world[31].

Ceasornicul domnilor [The Clock of Princes]

Translated title	*Ceasornicul domnilor*[32]*.Viaţa împăratului Marco Avrilie cu învăţăturile lui arătând obiceaiurile vechi a împărăţiei Râmului* *Voroava a prea înţăleptului garamanţilor către marele Alexandru [The Clock of Princes. Life of Emperor Marco Avrilie with His Teachings showing the old customs of the Empire of Rome. Words of the Wisest of the Garamantes to Alexander the Great]* (fragment published with this title by Moses Gaster, who believed that it was a "development of a part of *Alexandria*", in Moses Gaster, *Literatura populară română [Romanian Folk Literature]*, Bucharest, I.G. Haimann, 1883, pp. 559-570)
Original title	*El Libro llamado Relox de Príncipes en el qual va incorporado el Libro áureo de Marco Aurelio / Cartea numită Ceasornicul Principilor, în care se află cuprinsă Cartea de aur a lui Marc Aureliu [The book Entitled The Clock of Princes, which includes the Golden Book of Marcus Aurelius]* (Valladolid, 1529) *Relox de Principes o Marco Aurelio / Orologiul principilor sau Marc Aureliu [The Clock of Princes or Marcus Aurelius]* *Libro áureo del gran emperador Marco Aurelio con el Relox de príncipes*
Title of circulation in Latin	*Horologii principum sive de vita M. Aurelii imperatoris, libri III de lingua castelana in latinam linguam traducti* (German translator Johannes Wanckelius, Torgau, 1601)
Author of the work	Antonio de Guevara (ab. 1481-1545) (According to the author's confessions, he worked 11 years for the elaboration of this book.)
Translator	Nicolae Costin [partial translation (three fifths) and processing] (1660-1712) – translates the text from Latin after a copy made before

[29]*Ibidem*, p. 302.
[30] Dan Horia Mazilu, *Literatura română în epoca Renașterii [Romanian Literature in the Age of the Renaissance]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1984, p. 117.
[31] For significant details regarding the circulation of the book, see Dan Horia Mazilu, *Vocația europeană a literaturii române vechi*, *[The European Vocation of OldRomanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991, pp. 242-244.
[32] See Antonio de Guevara, *Ceasornicul domnilor [The Clock of Princes]*, Translation from Latin by Nicolae Costin, Critical edition and introductory study by Gabriel Ştrempel, Bucharest, Minerva Publishing House, 1976.

	1601 by Johannes Wanckelius (he translates upon Ion Neculce's request.)
Copyist	Axinte Uricariul (ab. 1670 - cca. 1733) First half of the 18th century, Romanian manuscript 757 BAR 1792, Romanian manuscript 5522 BAR
Year of translation	First half of the 18th century (probably between 1700-1712)
Circulation of the work	Until the end of the 16th century, the book has numerous re-editions in Spain and is translated into Latin, Italian, French and English, becoming one of the widest spread and well known books at that time. In France, René Berthault de La Grise translates it from Spanish, in 1531 (*L'Horloge des princes*).In 1535, Lord Berners (2nd Baron Berners) translates it into English and it appears with the title *The Golden Boke of Marcus Aurelius*. Another edition J. Bourchier (Berners) – *The Golden Boke of Marcus Aurelius Emperour and Eloquent Oratour* – is published in London, in 1546. Then, in 1557, there follows Thomas North's translation, under the title *The Diall of Princes*, after a version in French. With Johannes Wanckelius's translation, the book begins to circulate in the Catholic space in the North and Centre of Europe, especially in Germany and Poland (N. Cartojan), recording at least 15 editions between 1601 and 1746. On the Romanian territory, manuscripts circulate, representing integral copies of the translation, but also fragments included in miscellaneous works.
Cultural significance	An important moralizing writing belonging to the Spanish Renaissance literature, *The Clock of Princes* represents the first full translation into Romanian of a Spanish literary work. It contains the story of the life of Marcus Aurelius, the Roman Emperor, his letters to the King of Sicily, advice regarding education and reigning. Sprinkled with aphorisms, passages from various authors (ancient or more recent ones), but also with fragments from the *Bible*, *The Clock of Princes* is a book of wisdom specific to the medieval literature answering a horizon of expectations demanded by the needs of education. The readers' attention is also drawn to the story of the peasant on the wild banks of the Danube, *El villano del Danubio (The Peasant from the Danube)*, who accuses the Roman senators of oppressing his people. The motivation of the translation obviously consists of the responsibility the translators feel regarding especially the princes' education and generally the people's education.

Critil and Andronius [The Critick]

Translated title	*Criticonul [The Critick]* *Critil and Andronius* [*First printed now… As much as nine chapters could be translated from Greek into our Moldavian language. With the blessing and at the expense of His Holiness Chir Iacov, Archbishop and Metropolitan of Moldavia*] (i.e. translation into Romanian of the first part of the three of *The Critick*, that is the first

	nine chapters of Part I). *Istoriia lui Critil şi Andronius tălmăcită din limba nemțască în limba românească. Tomu al doile. Anul 1827, maiu 16* (ms. rom. 2740 BAR) [*The History of Critil and Andronius translated from the German language into the Romanian language. The second volume. Year 1827, May 16*](Romanian manuscript 2740 BAR)
Original title	*El Criticón*
Author of the work	Baltasar Gracián y Morales (1601-1658)
Translator	[Gherasim Clipa] The translation has made use of a Greek edition[33], maybe also resorting to the French edition of the text or using two Greek translations from the 18th century.
Year of translation	1794, printed by Priest Mihalake the Printer and by Gherasim Erodiaconu the Printer at the Printing House of the Orthodox Metropolitan Church of Iași, under the patronage of Metropolitan Iacov Stamate. Two copies of this manuscript are in our country, one at the Romanian Academy Library in Bucharest (manuscript BAR quota III 59790), the other one at the Central University Library of Cluj-Napoca (a copy available online[34]). Another copy can be found at the Berlin State Library (Staatsbibliothek zu Berlin) and a fourth copy of this manuscript, that belonged to Moses Gaster[35], at the University College London. 1827, the translation from German of the twelve chapters of Part II of *The Critick*. (The first part of the translation was not preserved. Owner of the manuscript: Gheorghe Asachi[36].) 1840, translation of the last chapters (10-13) of the first part and the second part of the novel, except the fourth chapter of it.
Circulation of the work[37]	The first edition has three parts: • *El Criticón*. Primera parte, en la primavera de la niñez y en el estio

[33] Dan Horia Mazilu says that, in 1754, in Iași, Ion Rali is the one who translates the text "first into Greek": "*Cel scăpat de înșelăciune, sau Criticon de Baltazar Grațián, tradus din franțuzește de Ion Rali, fost mare stolnic ["The one who escaped cheating, or Criticon by Baltasar Gracián, translated from French by Ion Rali, former High Steward]*. After Rali's version, the book, under the title *Critil and Andronius*, is translated into Romanian in 1794." Then, in a footnote, D.H. Mazilu adds: "Gracián's novel was translated once more into Neo-Greek, also in our country, under the title: *Despre tinerețe sau despre prima vârstă a omului [On Youth or on Man's First Age]*. (A. Marino, *Un baroc românesc? ["A Romanian Baroque?"*, in *Cronica [The Chronicle (magazine)]*, no. 39, 1969, p. 9). The interest of the men of culture living in the Romanian Countries in the Baroque literature was notable. (...)" (Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea [The Baroque in the Romanian Literature of the 17th Century]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1976, pp. 45-46)

[34] Available online at
http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/patrimoniu/BCUCLUJ_FCS_BRV574.pdf .

[35] Moses Gaster (1856-1939), Romanian scholar of Jewish origin, later settled in Britain, with significant contributions to Romanian literature and folklore and in the field of Jewish studies. He translated Romanian legends and fairy tales into English.

[36] Gheorghe Asachi (1788-1869), writer and scholar, representative of the Romanian Enlightenment.

	de la juventud, Zaragoza, Juan Nogués, 1651. • *El Criticón*. Segunda parte, juiciosa y cortesana filosofia en el otoño de la varonil edad, Por Lorenzo Gracian... [Censura critica del "Criticon", por Josef Longo], Huesca, J. Nogués, 1653. • *El Criticón*. Tercera parte, en el invierno de la vejez, Por Lorenzo Gracian..., Madrid, P. de Val, 1657. Until the end of the 17th century *El Criticón* has at least five re-editions in Spain (1658, 1664, in Barcelona and in Madrid, 1669, 1683). There is another edition in Spanish and in Latin, published in Antwerp, in 1669. After the translation into French of Guillaume de Maunory (in 1696), the work begins to be printed in France, in Belgium, in Switzerland and in The Netherlands, under the title *L'Homme détrompé ou le Criticon*. From this translation the libraries of the world keep at least twelve editions, published until the end of the 18th century. From French it is translated into German, by Caspar Gottschling, and it appears in at least four editions until the end of the 18th century[38]. It is translated from Spanish into Italian by Gio. Pietro Cattaneo, and it is issued in Venice with the title *Il Criticon, overo Regole della vita politica-morale di don Lorenzo Gracian*[39], in at least four distinct editions (1685, 1698, 1709, 1720, 1745). It is

[37] For the documentation of the circulation of the work I accessed the following sources: The European Library (www.theeuropeanlibrary.org); *Bibliothèque* nationale de France (http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/11943587/a/page1); Stanford Catalogue (https://searchworks.stanford.edu/catalog?q=%22Graci%C3%A1n+y+Morales%2C+Baltasar%2C+1601-1658%2C+%22&search_field=search_author); Studiolum 2005 (http://www.emblematica.com/en/cd14.htm) and Jesuitica Project virtual portal, University of Leuven, Belgium (Maurits Saabe Library - https://www.jesuitica.be/catalogue-author/4146/).

[38] The editions published in German I am referring to are: 1.) *Des berühmten Spanischen Jesuiten Balthasar Gracians Criticon Von den allgemeinen Lastern des Menschen, Welche demselben so wol in der Jugend als in dem männlichen und hohen Alter insonderheit ankleben …* Aus den Frantzösischen ins Teutsche übersetzet (Caspar Gottschling, translator), Franckfurt und Leipzig, Zeitler und Musselius, 1698; 2.) *Des berühmten spanischen Jesuitens Balthasaris Graciani Criticon über die allgemeinen Laster des Menschens: welche demselben in der Jugend, in dem männlichen und hohen Alter ankleben, desgleichen uber die Art und Weise, wie dieselben durch den rechten Gebrauch der Vernunfft vermieden werden können*, translation from French into German, vol. I-II-III, Franckfurt und Leipzig, Verlegts Johann Friederich Zeitler, 1710; 3.) *Der Entdeckte Selbsbetrug oder Balthasar Gracians Criticon über die Allgemeinen Laster des Menschens, welche dem selben in der Jugend in dem männlichen und hohen Alter umkleben…* Von M. Caspar Gottschling (Augsburg 1711); 4.) *Der entdeckte Selbst-Betrug, oder, Balthasar Gracians Criticon über die allgemeinen Laster des Menschen: welche demselben in der Jugend … aus der frantzösischen Sprache, in die Teutsche übersetzet worden ist und nunmehr zum Andernmahl*,Halle und Leipzig, Joh. Friedr. Zeitlers Erben, 1721.

[39] Lorenzo Gracian is the name under which Baltasar Gracian published all his works, except *El Comulgatorio* [*The Communion Rail*] of 1655 (Lorenzo being the name of one of his brothers), due to the repeated conflicts he had with his Jesuit superiors who considered his works much too worldly for a priest (being in fight against Jansenism). However, after the printing of the third part of *El Criticón* in 1657, Baltasar Gracian was sanctioned and exiled in the next year (1658) to Graus.

	published in English in 1681, in the translation of Sir Paul Rycaut. Esq.[40] The Portuguese edition of *El Criticón* appears shortly after the first edition in Spain.
Cultural significance	*El Criticón* is a didactic allegory, structured around the idea of travel (essentially a picaresque novel), in which, from the confrontation between the civilized world (represented by Critilo) and the wild world (represented by Andrenio), no conclusion in favour of civilization result (to the surprise of the readers of that time and of the present time). The idea is probably older in the Hispanic space, because Indians really had been taken in the "Old World" in order to know the "progress" of knowledge. The solution offered by the author is faith: training in spirituality, by endurance, renunciations and various tests, for the redemption that is to come after death[41]. *El Criticón* represents a work of synthesis of all Baltasar Gracián's work, the most important work of Conceptismo, with an impact in the subsequent works of some men of letters, such as Voltaire or philosophers, such as Arthur Schopenhauer and Fr. Nietzsche. We do not know the reasons why Baltasar Gracián's work has risen an interest of the Romanian reader of the 18th century. We know that in the Romanian Principalities the versions in Greek and Neo-Greek are, first and foremost, due to the interest of the Greek men of culture for the Baroque literature (apud Mazilu, 1976). This explains the translation into Romanian, in 1794, from a version in Greek, with a preface of Metropolitan Iacov Stamati "emphasizing, in a purely Enlightenment perspective, the natural character of the laws and the value of symbols the two heroes have".[42] We may also suppose that the translation is due to the intense European circulation of the work and to the fact that the theme of the novel was consonant with the aspirations of our Orthodox world, which was in a time gap compared to the Western world. The formula of the novel that relates to the Byzantine type of writing by the phylum of adventures and dangers the characters go through was a familiar one to the public in the Romanian area.

For space reasons, I had to limit the research to these few examples of translations from the Romanian old literature. For that age, they represented works that answered the criteria of

[40] The English edition of Baltasar Gracian's work: *The Critick*. Written originally in Spanish by Lorenzo Gracian one of the best wits of Spain and translated into English by sir Paul Rycaut. Esq., London, Printed by T.N. for Henry Brome ..., 1681.

[41] See article *Gracián y Morales, Baltasar (1601-1658)*, in Donald M. Borchert (Editor in Chief), *Encyclopedia of Philosophy*, 2nd Edition,Farmington Hills, Macmillan Reference USA - Thomson Gale, pp. 168-169.

[42] Al. Piru, *Literatura română veche [Old Romanian Literature]*, First edition, Bucharest, 1961, p. 582, apud Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea [The Baroque in the Romanian Literature of the 17th Century]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1976, p. 46.

inclusion in the category of universal values, by the thematic area of the writings and by their circulation.

Conclusions

This brief review of a few translations from the Western literature illustrates the fact that the translators "import" the universal values of their time in the Romanian space by the selection they operate, being aware of the wide circulation and reception the respective books have in the world. They establish a cultural tradition that must be reported, of course, to the system of values of that historical period. In this respect, Alexandru Duțu mentions the "selective tradition" critic Raymond Williams was talking about[43], when he analysed the mediaeval models and (quoting R. Williams) emphasizes: "As the «cultural tradition of a society has always the tendency to correspond to its *contemporary* system of aims and values», it does not include the sum total of the works, but those works that were selected and interpreted."[44] The translators (instruments of the princes, clergy, men of letters of the respective age) hold the central position of mediators between the extended cultural/literary environment of the world and the local one. They choose to translate the books that are useful to the leading class (princes, their sons, noblemen), but also for the people's pleasure and education. The public discourse of the elite of the 17th-18th centuries (which the hereby translations serve) place culture, therefore, on this way of education in religious and moralizing spirit.

[43] Reference is made to Raymond Williams, *The Long Revolution*, Penguin Books, 1971.

[44] *Alexandru Duțu, Umaniștii români și cultura europeană [The Romanian Humanists and the European Culture], Bucharest, Minerva Publishing House, 1974, p. 13. In this volume, at chapter "Patrimoniul culturii universale" și diversitatea culturilor ["The Patrimony of the Universal Culture" and Diversity of Cultures], Alexandru Duțu clarifies the definition of the universality of a writer taking over the ideas of H. Bénac: "In a guide designated to the ones who prepare literary dissertations and studies on the history of ideas (H. Bénac, Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires, Paris, Hachette, 1961), culture is defined as «the result imposed to the spirit, heart, will, deducted from training and education and, at the same time, from a certain experience of life, independent of accurate knowledge or manner of thinking and acting that were learned». «Universality, it is further shown, is an equivocal notion that requires clarification»; we grant the title of universal to the writer «able to transmit emotion to everybody and to be considered veridical in all times and places.»" (p. 5).*

BIBLIOGRAPHY

Barker, Chris, *The SAGE Dictionary of Cultural Studies*, London-Thousand Oaks-New Delhi, SAGE Publications, 2004.

Basarab, Maria, *De Imitatio Christi – o carte, reper al bibliofiliei*, in "Sargetia Annual. Acta Musei Devensis", new series, no. II (XXXVIII)/2011, pp. 275-285, an article accessible online at http://www.anuarulsargetia.ro/de-imitatio-christi-o-carte-reper-al-bibliofiliei .

Bond, Stephen; Worthing, Derek, *Managing Built Heritage. The Role of Cultural Values and Significance*, 2nd ed., Chichester, Wiley-Blackwell, 2016.

Borchert, Donald M. (Editor in Chief), *Encyclopedia of Philosophy*, 2nd Edition,Farmington Hills, Macmillan Reference USA - Thomson Gale, 2006.

Convenția din 16 noiembrie 1972 privind protecția patrimoniului mondial, cultural și natural [The Convention concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage (November 16, 1972)], i.e. Decree no. 187/1990, in the "Monitorul Oficial", Part I, no. 46 / 31 March 1990.

Darity Jr., William A. (Ed. in chief), *International Encyclopedia of the Social Sciences, 2nd Edition*, vol. 8: Sociology, Parsonian-Vulnerability, Detroit-New York-San Francisco, Macmillan Reference USA, 2008.

De Guevara, Antonio, *Ceasornicul domnilor [The Clock of Princes]*, Translation from Latin by Nicolae Costin, Critical edition and Introduction by Gabriel Ştrempel, Bucharest, Minerva Publishing House, 1976.

De la Torre, Marta (ed.), *Assessing the Values of Cultural Heritage. Research Report*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 2002.

Duțu, Alexandru, *Umaniștii români și cultura europeană [The Romanian Humanists and the European Culture]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1974.

Flocon, Albert, *Universul cărţilor. Studiu istoric de la origini până la sfârşitul secolului al XVIII-lea [L'Univers des livres / The Universe of Books. Historic Study from the Origins up to the End of the 18th Century]*, Translated by Radu Berceanu, Afterword by Barbu Theodorescu, Bucharest, Scientific and Encyclopedic Publishing House, 1976.

Gaster, Moses, *Literatura populară română [Romanian Folk Literature]*, Bucharest, I.G. Haimann, 1883.

Hofstede, Geert H., *Culture's Consequences. Comparing Values, Behaviors, Institutions, and Organizations Across Nations*, Thousand Oaks-London-New Delhi, SAGE Publications, 2001.

Labadi, Sophia, *UNESCO,Cultural Heritage and Outstanding Universal Value. Value-based Analyses of the World Heritage and Intangible Cultural Heritage Conventions*, Lanham, AltaMira Press, 2013.

Lechte, John, *Key Contemporary Concepts. From Abjection to Zeno's Paradox*, London-Thousand Oaks-New Delhi, Sage Publications, 2003.

Mazilu, Dan Horia, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea [The Baroque in the Romanian Literature in the 17th Century]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1976.

Mazilu, Dan Horia, *Literatura română în epoca Renașterii [Romanian Literature in the Age of the Renaissance]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1984.

Mazilu, Dan Horia, *Vocația europeană a literaturii române vechi [The European Vocation of the Old Romanian Literature]*, Bucharest, Minerva Publishing House, 1991.

Nelson, Brian; Maher, Brigid (eds.), *Perspectives on Literature and Translation. Creation, Circulation, Reception*, New York and London, Routledge, 2013.

Ruud, Jay, *Encyclopedia of Medieval Literature*, New York, Facts On File, 2006.

[Thomas à Kempis], *L'Imitation de Jésus-Christ traduite et paraphrasée en vers par Pierre Corneille*, Préface de P. Bernard de Give, Notes de Fr. Ducaud-Bourget, Paris, Éditions Albin Michel, (Coll. Spiritualités vivantes, 161), 1998.

[W.A.C.], "On Certain Mss. and 15th Century Editions of the Work *De Imitatione Christi*", in *The Library*, Vol. 1-9, Issue 1/1 January 1897, pp. 17–25.

Online References

Central University Library Cluj-Napoca:
http://documente.bcucluj.ro/web/bibdigit/patrimoniu/BCUCLUJ_FCS_BRV574.pdf .

Bibliothèque nationale de France: http://data.bnf.fr/documents-by-rdt/11943587/a/page1.

Carta Burra, available at http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf (accessed on 20.11.2017).

Stanford Catalogue: https://searchworks.stanford.edu/catalog?q=%22Graci%C3%A1n+y+Morales%2C+Baltasar%2C+1601-1658%2C+%22&search_field=search_author.

The European Library: www.theeuropeanlibrary.org.

Practical Instructions for the Understanding and Evaluation of the Cultural Significance, a document available at http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/Practice-Note_Understanding-and-assessing-cultural-significance.pdf (accessed on 20.11.2017).

Jesuitica Project virtual portal, University of Leuven, Belgium (Maurits Saabe Library): https://www.jesuitica.be/catalogue-author/4146/.

Report *The World Heritage List. What is OUV?Defining the Outstanding Universal Value of Cultural World Heritage Properties*, ICOMOS, 2008, available at https://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/16/pdf/Monuments_and_Sites_16_What_is_OUV.pdf (accessed on 22.11.2017).

Studiolum 2005: http://www.emblematica.com/en/cd14.htm.

"MY YEAR OF MEATS". INSIGHTS INTO PIECING TOGETHER THE JIGSAW OF GENDER DISCRIMINATION AND CULTURAL BARRIERS

Andreea Iliescu
Senior Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract:The paper brings forth the driving forces of Ruth Ozeki's 'My Year of Meats' like the consumption society, the corporate cupidity, and the importance of expressing one's beliefs, shaped as the mosaic of behavioural patterns, with a strenuous wandering inside one's self as well as a quest for self-discovery. It also pinpoints, throughout the process, a communicational vacuum riddled with shadows of alienation and estrangement.
I would also like to underscore that 'My Year of Meats' is undoubtedly a novel about life feverishness, whose narrative gathers momentum with each new page; a picture of America that captures the transgression of cultural barriers between the Japanese and American societies.

Keywords: American and Japanese cultures; self-discovery.

1. Introduction

I maintain that '*My Year of Meats'* is a novel, which definitely makes a statement. It conjures up the realities of the 20th century, weaving together human suffering with hope, generosity, and honesty reverberations. A beguiling and entertaining book, it will have readers laughing out loud and engrossed to the end. In my opinion, seemingly emotional cripples, in pursuit of a life prompting them to feel happy-go-lucky are scattered throughout the book, deemed by the author suited to reinforce the synergy.

Undertaking the task of rendering obvious the intrinsic values of *writing*, I will further discuss *My Year of Meats*'densely narrative fabric that emerges as the interwoven threads of both a highly crafted language and a vivid imagination, which, as it can be noticed throughout the novel, conjures up indelible imagery and a wealth of impressive feelings. Almost all characters revolve around meat: either its production or its consumption. I have already underscored that the novel is sprinkled with some rather harrowing episodes, meant to reinforce Ruth Ozeki's deftness at grappling with emotionally intricate instances.

Words fall into more than one register since '*My Year of Meats'* abounds in fax-like messages as well as in diary-like notes. Seemingly, a lively breath wraps readers as they make strides to unravel the book's mysteries. Moreover, I claim that Ruth Ozeki's original voice is projected through the constant shift between a first and a third person narrator. A profoundly documented book, I consider that *'My Year of Meats'* comes across as a stance of pervasive talent, bridging the gap between reality and fiction and foregrounding both differences and similarities between American and Japanese cultures.

2. My American Wife! a TV Cooking Show Prompting Biracial Identity Reassessment

The daughter of a Japanese mother and a Caucasian American father, Ruth Ozeki (1956) has an educational background and professional career that reflect her strong sense of her dual ethnic heritage.

Her first novel, '*My Year of Meats'*, was published in 1998 by Viking Penguin and has garnered widespread glowing reviews, awards, and a still-growing readership. An

ambitious first novel that is, by turn, both humorous and horrific. Ittells the story of a Japanese American documentary filmmaker whose work on a series of films on American cooking shows, leads her to uncover some unsavoury and dangerous practices in the meat production industry. We find out about the adventurous trajectory of two very different women from opposite sides of the globe, North America and Japan, whose lives become entangled due to their involvement in a television cooking show. The TV cooking show proves to play a pivotal role in each one's life, dramatically changing their outlook on life.

Jane and Akiko take turns in engaging readers' interest in their conundrum-like existence. Furthermore, it would be remiss of me not to underscore how painstakingly both Jane and Akiko reassess their lives, eventually managing to embrace the change with a more profound sense of perspective.

We see how Ruth Ozeki's debut novel foregrounds one all-American TV cooking show, thus allowing readers to take insights into a myriad of facts, indicative of American society dynamics. Intertwining fictional with rather more realist threads, '*My Year of Meats'* represents an unforgettable novel of friendship, culture and food.

Jane Tagaki-Little, a documentary filmmaker, is half-Japanese on her mother's side, but has inherited her Caucasian father's impressive height. At nearly six feet, with spiky dyed hair, she is fiercely independent, irreverent, and adventuresome.

She would appear to have little in common with the diminutive and submissive Japanese housewife, Akiko Ueno, who meekly tolerates her loathsome and abusive husband. Yet, in the course of the novel, and over the course of a year, the lives of these two women run in parallel and then intersect, as each resists, and ultimately triumphs over, the racism, sexism, and commercialism that threaten to overwhelm their lives.

The novel's plot revolves around Jane Takagi-Little and Akiko Ueno, whose introduction arises through beef. Jane places emphasis on her biracial roots in terms of the particular richness ensued by the convergence of two cultural backgrounds: "Being half, I am evidence that race, too, will become relic. Eventually we're all going to be brown, sort of. Some days, when I'm feeling grand, I feel brand-new-like a prototype. Back in the olden days, my dad's ancestors got stuck behind the Alps and my mom's on the east side of the Urals. Now, oddly, I straddle this blessed, ever-shrinking world". (Ozeki, 2013: 20)

While residing in New York City and experiencing severe financial problems, she is appointed coordinator for *My American Wife!*, a televised documentary series promoting American beef to Japan-based consumers through the televised depiction of a 1950s fantasy family world reminiscent of *Father Knows Best* or *Leave It to Beaver*. Sponsored by the beef export industry, the series is unapologetically promotional, designed to encourage beef consumption in Japan through the portrayal of wholesome American wives offering up their favourite meat recipes on a weekly basis. Yet, despite the limitations inherent in such a project, Jane is confident that she can turn her work to good ends.

We are aware of the fact that, initially, full of hope for being part of the TV cooking programme, Jane feels her new job will prompt her to fulfil a truly worthwhile mission, the one of shedding a new light on cultural and racial dilemmas. Notwithstanding her asserted determination, Jane gradually gains a more down-to-earth perspective on how much television policies stretch their tentacles, managing to obscure, distort, and shape truth to the point where a parallel reality surfaces, thus epitomizing either people's naivety or manipulation echoes, or both.

As this narrative unfolds, Ozeki weaves, in a parallel plot, the story of Joichi Ueno's long-suffering wife, Akiko, who becomes empowered in the course of watching the weekly airings of *My American Wife!*. Originally compelled to watch the series by her

husband, who expects her to cook the meals that appear on the show and then report back to him, Akiko's response to the television series testifies to the power of culture to shape human consciousness.

In narrating the lives of these seemingly disparate women, Jane and Akiko, Ruth Ozeki is able to cover significant political ground. However, even as Ozeki addresses weighty issues like domestic violence, infertility, and the rampant use of hormones in the cattle farming industry, her novel maintains an upbeat and lively tone. Frequently humorous, and often absurd, Jane's and Akiko's experiences are related as a series of narrative snapshots interspersed with a variety of other texts. Memos and faxes, excerpts from the television script, recipes for dishes like *beef fudge*, and selections from the 11th century Japanese classic, the *Pillow Book* of Sei Shōnagon, coalesce into a kaleidoscope of texts, resulting in an aesthetic suggestive of the cuts and transitions of film or television.[1]

The liminal space of the slash arises in Jane's visible hybridity. Not quite Anglo and not quite Japanese, she is a physical, intensely public reminder of the ways in which hybrid bodies represent bifurcated, multiply constituted, and thus visibly notable disruptions to homogeneous systems whose smooth operations rely on the suppression of such difference. It is no wonder, then, that Jane is considered an outsider in both the United States and Japan: "Then, at the pancake breakfast where we had been filming, a red-faced veteran from WWII drew a bead on me and my crew, standing in line by the warming trays, our plates stacked high with flapjacks and American bacon./ 'Where you from, anyway?' he asked, squinting his bitter blue eyes at me./ 'New York,' I answered./He shook his head and glared and wiggled a crooked finger inches from my face. 'No, I mean where were you *born*?'/ 'Quam, Minnesota,' I said./ 'No, no…*What* are you?' He whined with frustration. And in a voice that was low, but shivering with demented pride, I told him, '*I…am…a….fucking…AMERICAN!'* " (Ozeki, 2013: 15)

In Japan, she exacerbates her inability to fit through a self-exhibition of freakishness that publicly accentuates her otherness: "I cut my hair short, dyed chunks of it green, and spoke in men's Japanese." As a self-promoting "polisexual, polyracial, and perverse" anomaly in a nation that adheres to the motto "The nail that sticks up gets hammered down," Jane intensifies her visible differentiation, exaggerating her space of liminality in order to liberate the public from inhibitions against staring – she hands them license to gawk.

Back in the States, she hardly melts into its multicultural pot; she aptly describes, through spatial terms, both her visible hybridity and its intersection with her work on a television program that sells American beef to Japanese consumers: "Being racially 'half' – neither here nor there – I was uniquely suited to the niche I was to occupy in the television industry… as a go-between, a cultural pimp, selling off the vast illusion of America to a cramped population" in Japan. (Ozeki, 2013:13-4) Thus, the writer makes good textual use of Jane's Japanese-Anglo identity by marrying bi-racialism to issues concerning capital, consumerism, and commercialization.

3. 'My Year of Meats', a *Novel Intertwining Minority Discourse with Notions of Consumerism*

1 In Ruth Ozeki's novel, readers are given several hints of how a contemporary writer can benefit from the influence of old Japanese literature. By way of illustration, the contents seems to render obvious such a spell: *"The Months of the Year: Prologue; The Sprouting Month; The Clothes-Lining Month; The Ever-Growing Month; The Deutzia Month; The Rice-Sprouting Month; The Water Month; The Poem-Composing Month; The Leaf Month; The Long Month; The Gods-Absent Month; The Frost Month; The End of the Year; Epilogue: January".*

A novel-protest that brings into sharp focus how detrimental is to American population, immersed in *a blissful ignorance*, the consumption of all kinds of meats.

Ruth Ozeki, endowed with a memory for facts, ventures into investigating the sheer amplitude of squalor lying behind the American meat industry.

'*My Year of Meats'* portrays the ebb and flow of life in the American urban and rural jungle, but the author also sneaks through the desolate corners of a Japanese couple's life. Approaching the ersatz married life of the two Japanese over the Pacific, Ruth Ozeki initiates a broad base of inquiry about gender discrimination and harrowing domestic abuse.

Ruth Ozeki's work underscores the traps set by the consumer society, the corporate cupidity, and the consumers' naivety. I consider that '*My Year of Meats'* isa novel enhancing the importance of expressing one's beliefs, shaped as the mosaic of behavioural patterns, with a strenuous wandering inside one's self as well as a quest for self-discovery. It also pinpoints, throughout the process, a communicational vacuum riddled with shadows of alienation and estrangement engulfing spurts of joy, a true avalanche of feelings designed as a merry-go-round of muckraking and location-scouts.

Reading '*My Year of Meats'* is tantamount to inadvertently discover an unsavoury side to the meat industry in America. Accompanying Jane, a biracial American Japanese documentary filmmaker throughout the United States and for a short period of time, even to Japan, readers are provided with an unusual cultural mapping through culinary recipes.

I believe that the squalid accents of the plot dovetail with those of matchless compassion, of community solidarity, of a passion to live by making gifts, being tolerant, and overcoming preconceived ideas.

Tackling Ruth Ozeki's '*My Year of Meats',* we discover that a wealth of matters comes under scrutiny, as diverse as multiculturalism and the unsavoury meat industry practices. Taking turns, characters shed a different light on the sensitive issues entailed by attempts at striking a balance between American mainstream society and its less visible minorities: "In '*My Year of Meats',* nothing is freed from criticism, not factory farming, or Joichi's behaviour, or Jane's reincarnations of her boss's Americanized images. Everything is subject to being turned inside out, resonating with other of the novel's binaries that are eventually interrogated and dismantled. Like Joichi who swallows images of a 1950s *Leave It to Beaver* family without careful mastication; or like Jane whose happy multiculturalism in all its glossing of racial hardship remains unpalatable, what we uncritically ingest taints us, both literally and figuratively. At the heart of the novel's many dichotomies lies a national obsession with the 'West,' its masculine connotations, its culture over nature, its 'goodness.' ". (Chiu, 2004: 157)

Jane's attempt to capture an underrepresented aspect of America is her way of undermining hierarchical paradigms of white middle-class centred rhetoric of America and its discrimination against racial/ethnic minorities. Jane's realization of the contradictory rhetoric of America also leads her to interrogate the historical foundation of the U.S. capitalist society and the accepted principles of the country.

Despite being born in the United States, Jane is not identified as American by other white Americans. In other words, racial/ethnic minorities, especially Asians, are still regarded as "aliens" in the United States. Jane's experience of not being properly defined as an American with a Japanese ethnic background is not her personal dilemma alone. Rather, it is related to the overall representation of what "America" is and how racial/ethnic minorities have been received in U.S. society. If "America" is represented from the white-dominant point of view, while socially and ideologically marginalizing racial/ethnic immigrants, then the gap between the advertisement of "America" as a

country of immigrants and its actual discrimination against racial/ethnic minorities needs to be disclosed.

Ruth Ozeki's novel seems to dwell on the deceiving portrayal of *diversity*, as part of the demanding process of an elusive acculturation. Throughout the novel, we can observe Jane emerging as a vocal spokesperson for the "ideologically underrepresented" minorities, thus drawing our attention to the perpetual bone of contention, namely the American national identity: 'Jane has attempted to capture the American reality in which racial/ ethnic minorities are part of America. […] Jane's alternative vision for the program focuses more on picturing the marginalized and underrepresented aspects of America rather than reproducing the existing dominant image of America. […] Although the United States is comprised of racially and ethnically diverse groups of people, national identity has been narrated from the white middle-class dominant perspective, and the racial/ethnic minority has not been properly recognized as a representative American citizen. In other words, Ozeki uses Jane to uncover the U.S. contradictory reality in which diversity is rhetorically advertised, yet racial/ethnic minorities are ideologically underrepresented.' (Chae, 2008: 115)

4. Conclusion

Ruth Ozeki's first novel dwells on the events over a span of a year, as the Japanese American writer is markedly calling into question several sensitive issues like the dangers lurking around the meat consumption in the U.S., the hidden agenda of TV *documentaries*, and how deceiving the *positive stereotype* of *model minority* might result within the American society that still grapples with the issue of race despite its intensely promoted *multiculturalism.*

By the same token, I claim that '*My Year of Meats'* tries to piece together the jigsaw of how the unsavoury meat industry that heavily relies on growth hormones, alongside infertility, racial discrimination, and harrowing instances of domestic abuse are all contributing to forge the identity of a biracial and bicultural, fiercely independent woman, in search of a higher, worth living for purpose.

I should also add that Ruth Ozeki's '*My Year of Meats'* dispels any trail of jaw-cracking ennui by addressing issues of a paramount importance; it also counteracts the instances of emotional conundrums and rebellion through those of deep resignation when confronting life arbitrariness.

The novel has also offered me insights into life as an ongoing process by unveiling new meanings and attaching a different significance to the recorded facts, a concatenation of documentaries about behaviour paradigms, all the above depicted through a bicultural documentary filmmaker's lens.

BIBLIOGRAPHY

Chae, Youngsuk. *Politicizing Asian American Literature: towards a Critical Multiculturalism.* New York: Routledge, 2008

Chiu, Monica. *Filthy Fictions: Asian American Literature by Women*.Walnut Creek: AltaMira Press, 2004

Grice, Helen. *Negotiating Identities. An Introduction to Asian American Women's Writing.*Manchester: ManchesterUniversity Press, 2002

Huang, Guiyou. (ed.) *The Columbia Guide to Asian American Literature since 1945*New York: ColumbiaUniversity Press, 2006

Leonard, George J. (ed.) *The Asian Pacific American Heritage: A Companion to Literature and Arts*.New York, NY: Garland Publishing, Inc., 2005

Lim, Shirley Geok-lin and Amy Ling (eds.) *Reading the Literatures of Asian America.* Philadelphia: Temple University Press, 1992

Ono, Kent A. (ed.) *A Companion to Asian American Studies.* Malden: Blackwell Publishing, 2005

Ozeki, Ruth. *My Year of Meats.* Edinburgh: Canongate, 2013

Spencer, Stephen. *Race and Ethnicity. Culture, Identity and Representation.* New York: Routledge, 2006

Takaki, Ronald. *Strangers from a Different Shore: A History of Asian Americans.* New York: Penguin, 1989

Wong, Sau-ling Cynthia. *Reading Asian American Literature: from Necessity to Extravagance.* New Jersey: Princeton University Press, 1993

ALDOUS HUXLEY'S CHILDREN'S TALE "THE CROWS OF PEARBLOSSOM"

Daniela Hăisan
Lecturer, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: Aldous Huxley's Children's Tale "The Crows of Pearblossom" / "Ciorile din Pearblossom" offers a comparative glimpse at Aldous Huxley's only children's tale, written Christmas of 1944 specifically for his niece, Olivia de Haulleville, and its 2016 Romanian edition. Based on some recent works on children's literature in translation (O'Sullivan, 2005; Lathey, 2010; Nikolajeva, 2011; Hunt, 2014 etc.), the analysis carried out on the Romanian version of Huxley's text follows several key aspects in the field (e.g. varying degrees of adaptation, intensification, translator's voice, colloquialism etc.).

Keywords: children's literature, translation, adaptation, intensification, colloquialism.

Children's literature, as a (marginal as yet) segment of literature at large, is intrinsically hybrid as it comprises works from highly heterogeneous sources. Many books for children are actually *crossover books, i.e.* adaptations of works from adult literature (see *Robinson Crusoe, Gulliver's Travels, Don Quixote* etc.); others recycle traditional narratives often originating in oral stories (see Perrault's, Grimm's or Andersen's celebrated collections of fairy-tales); others, still, areworks of literature written specifically for children, or for children as well as adults (hence the genre's intrinsic duality). The common denominator of all sources, no matter how far apart, is obviously the audience:

> The true defining feature of children's literature is [...] its audience: children's literature is indeed literature for children. (O'Sullivan, 2010: 4)

> I see children's literature as literatureread silently by children and aloud to children. (Oittinen, 2000: 4)

However, if the addressee is a more or less stable vector in this model of interpersonal communication, the nature of the addresser varies according to different factors: a Swift or a Defoe never meant to address children but ended up being their classics; an Enid Blyton wrote extensively for children (only), whereas a third category of authors (making up yet another trichotomic classification), already enjoying or awaiting their prestige as established writers for grown-ups, occasionally wrote pieces for their own (grand)children or (grand)niblings.

One such case, in British literature, is Virginia Woolf, who collaborated with her two teenage nephews, Julian and Quentin Bell, on a small but witty family newspaper they called *The Charleston Bulletin*. It was in this paper that Woolf published as *Bulletin Supplements* her two little-known children's stories, *The Widow and the Parrot* (1923) and *Nurse Lugton's Curtain* (1924). The former, a rather conventional, (mock-)Victorian story with a moral, is about Mrs. Gage, a widow who travels to her deceased brother's home to claim the inheritance, only to find a house in disuse, no sign of the 3000 pounds she had been told about, and a parrot called James. After a sudden fire in her brother's old

house, the widow desperately searches for the parrot, deeply concerned for his well-being; the parrot, who had been sheltered by some neighbours, finally comes to the window and directs her to the riches. The story only entered the world posthumously, in 1965. As for the latter, *Nurse Lugton's Curtain* (that depicts a whimsical animal world contained in the pattern of the drawing-room curtain sewn by Nurse Lugton, which comes alive as soon as she falls asleep), it was not published until 1991, with watercolour pictures by one of Australia's foremost illustrators, Julie Vivas.

Other such long-lost gems recently uncovered by publishing houses are James Joyce's *The Cat and the Devil* (a charming 1981 picture-book based on a letter **Joyce** wrote to his grandson, Stephen James Joyce, on August 10, 1936, and illustrated by celebrated French artist Blachon) and *The Cats of Copenhagen*, written a few weeks later, equally addressed to a four-year-old Stephen living in France while Joyce himself was in Denmark. As with Woolf, these extraordinary tales reflect the author's lighter side, a somewhat diluted style due to a keen concern for didacticism.

Finally, our case in point serves as a last example. Aldous Huxley (1894-1963), the English writer most commonly associated with his dystopian novel *Brave New World* (1931) which continues to outshine his other fifty books (novels, travel writing, film stories, scripts, essays etc.), also authored a children's tale, *The Crows of Pearblossom*. He wrote it in 1944 as a Christmas gift for his niece, Olivia de Haulleville, who actually lived in Pearblossom (in northern Los Angeles County, California), having Mr. and Mrs. Yost (who are mentioned in the story) as neighbours.

The Crows of Pearblossom was first published (thanks to the Yosts, who had fortunately kept a copy) in 1967 by Random House, with illustrations by Barbara Cooney. More recently, in 2011, it appeared in the Abrams Books for Young Readers series, illustrated by Australian-born artist Sophie Blackall. A funny story about the triumph of ingenuity over gluttony[1], Huxley's only tale for children is allegedly more redolent of A. A. Milne than it is of his own mainstream literature. Every now and then, however, any Huxley aficionado will take note of his humorous, ironic (at times pedantic) style which, though not as highly wrought and as allusive as in his major works, still makes a point about both the author's satirist side and his concern for "proper living." (Attarian, in Bloom, 2003: 9)

In 2016, Huxley's children's tale was translated into Romanian and published with Sophie Blackall's illustrations (from cover to cover). In the present paper, which offers a comparative glimpse at the English text and its Romanian translation, we will therefore use as a corpus the 2011 Abrams Books edition and its only (so far) Romanian version (*Ciorile din Pearblossom*, translation by Laura Albulescu, Arthur, 2016).

If we take into account the fact that translation studies within children's literature scholarship have actually grown from two (opposite) schools (*i.e.* on the one hand, Göte Klingberg's 1986 book, *Children'sLiterature in the Hands of the Translator*,which vehemently denounces all deviations from source text, especially if made under the assumption that young readers lack the ability to fully understandculturalphenomena; on the other hand, Riitta Oittinen's 1993 and 2000 books whose dialogical approach encourages liberties in translation ofchildren's books), then Laura Albulescu's version,

1In short, the tale is about a family of crows living in a cotton tree at Pearblossom, whose eggs are constantly eaten by a rattlesnake living at the bottom of the tree. After she catches the snake red-handed (eating her 297th egg that year), Mrs. Crow asks her husband to kill the snake, but Mr. Crow prefers going to a friend (Mr. Owl) and asking for his help. Mr. Owl comes with a very ingenious solution: he bakes mud into two stone eggs, paints them to make them look like Mrs. Crow's eggs, then places them in the nest to trick the snake. Unawares, the snake eats the dummy eggs the next day and, in great pain, ends up tying himself in knots around the branches. Mrs. Crow goes on to hatch four families of seventeen children each and "uses the snake as a clothesline on which to hang the little crows' diapers."

although adhering to the foreign text, is closer to Oittinen's view of dialogical translation, in that it allows a number of insertions and a slight change of tenor which cannot pass unnoticed. Even to a slightly-trained eye, this is not to be understood as a strict attachment to "domestication" (in Lawrence Venuti's terminology) but rather as a succession of domesticating choices along a cline of translation seen as a continuum with an infinite number of gradations from one extreme (the source text / culture) to the other (the target text / culture).

A(ny) textual manipulation made by translators is more easily accounted for in the field of children's literature, given the peripheral status of children's literature in the literary system. Within the ambit of functionalist theories of translation, cutting, omitting, adjusting language, adding information or any such procedures are even more defensible, depending on the required purpose. Surely, these minor or major adjustments are not usually made indiscriminately. According to Zohar Shavit, translators must resort to adaptation only on two conditions: first, that they make it appropriate and useful to the target audience, in compliance with the social relations that determine what it is good for children; and second, that the adjustment of the story, characterization and language refer to the perceptions of society on the target audiences's ability to read and understand text. (Shavit, 2006: 26)

According to Alvstad (2010), the text can be manipulated by the translator in basically two ways: either by simplifying it, in order to make it more accessible to the reader, or by complicating it (*i.e.* increasing its lexical density, as a way to enrich the vocabulary of its readers). For many a translation theorist all textual adjustments can be subsumed under the all-encompassing (though sometimes rather vague) term *adaptation*. Of all the possible types of adaptation (matter-choosing, form-choosing, style-choosing, medium-choosing), in keeping with Klingberg's classification (2008: 13-14), we are here mainly interested in a set of translational interventions applied stylewise to parts of the text only and not globally, to the whole text, and which include paraphrasing, omission, addition and the like. The given corpus imposes thus a vision of adaptation not far from what Maria Nikolajeva details in her definition:

> Adaptation means that a text is adjusted to what the translator believes to be the needs of the target audience, and it can include deletions, additions, explanations, purification, simplification, modernization, and a number of other interventions. (Nikolajeva, in Shelby *et al*., 2011: 408)

Mention must be made from the start that the alterations operated in transposing Huxley's text into Romanian are quite subtle: the text is not abridged, and there are no ostentatious instances of expurgation or retelling. Apart from a few omissions, substitutions and simplifications, most of the alterations consist of slight additions, usually paired with explicitation, intensification or a change of register (colloquialisms).

A glimpse at the way proper names are dealt with (a neverending concern in children's literature translation) shows little intervention. Some toponyms are transfered (*Pearblossom*, *Llano*), while others, seens as more connotative than the rest, are translated (*Little Rock* – "Pietricica"; *Palmdale* – "Copăcei"). Inconsistency in the treatment of proper names in translating children's literature is not rare, the "degree of preservation" (Ballard, 2001) depending on many a factor. Nevertheless, if *Pearblossom*, *Llano* and *Palmdale* are scattered here and there in the text not only as cultural signifiers, as real places in northern Los Angeles, but as a way of smoothing five-year-old Olivia's transition into a new home, as an attempt to make those places in her vicinity more

familiar, more pleasant, then this choice of translating *Palmdale* as "Copăcei" [literally, small trees], while at the same time leaving the more expressive *Pearblossom* aside, comes as a surprise. As for the anthroponyms, Mr. Yost is kept as such, whereas, naturally, *Mr.* and *Mrs. Crow* are translated ("doamna / domnul Cioară"), as well as *Mr. Owl*, but here there is a small intervention in terms of gender-markedness ("domnul Bufniţ" – masculine gender, when the commonly used name for the species is feminine: "bufniţă"). Therefore, on the one hand, replacing a proper name by another one with a different, additional connotation results in a change of the emotional function[2]. On the other hand, the use of the diminutival form "Copăcei" echoing "Pietricica" / *Little Rock*, does testify, at least to some extent, to the translator's concern for the emotional as well as the informative function of proper names in translation.

The only omission in the Romanian text is negligible, easily defensible (one of the so-called *translation universals* has to do with avoiding repetition and redundancy in translation) and, what is more, compensated for by an addition:

> *"Abraham, you're scared!"* ***said Mrs. Crow.*** / — Abraham, ţi-e frică, **e clar**! [*said Mrs. Crow* is omitted; on the other hand, "e clar" (lit. it is quite clear) is added to emphasize Mrs. Crow's reply]

Substitution, explicitation and simplification occur from the story's very first sentence:

> *Once upon a time there were* ***two crows*** *who had a nest in a* ***cotton-wood tree*** *at Pearblossom.* / A fost odată ca niciodată **o familie de ciori** care-şi avea cuibul într-un **plop** din Pearblossom.

On the one hand, *two crows* are replaced by o "familie de ciori" [a family of crows]; on the other, *cotton-wood tree* [whose Romanian counterpart would be "plop deltoid"] is rendered simply as "plop" [poplar], as an adjustment for the young Romanian readers. *The tall poplar* which is mentioned later in the story (*So he flew off* ***to the tall poplar*** *in Mr. Yost's garden...*) is, again, "plop" in the Romanian version, an homogenisation which, however, does not affect the global meaning of the story.

The practice of addition is usually accompanied by explicitation and / or simplification. Take, for instance, *after tea*, which is, in Romanian, "după ceaiul de la ora 5" [after five o'clock tea]. More technical, nautical terms, like *clove hitch* or *running bowline knot*, are dealt with in the same manner:

> *...at last he got its tail tied up in a* ***clove hitch*** *around another branch of the tree...* / ...încât a sfârşit prin a o prinde definitiv într-un **nod** "**foarfecă simplă", cum zic marinarii,** de o altă creangă a copacului. [the *clove hitch* is explained by analogy with a pair of scissors; the origin of this type of knot is also elucidated by means of "cum zic marinarii" (as sailors call it / in sailors' slang)]

> *...he tied his neck in a* ***running bowline knot*** *around the branch...* / a reuşit să-şi prindă gâtul de creangă într-un **nod marinăresc de toată frumuseţea**... [*running bowline knot* / a splendid sailor knot]

2 "It is notable how infrequently names that carry specific connotations are translated literally. Sometimes a literal translation would result in a change of the emotional function." (Van Coillie, in Van Coillie & Verschueren, 2014: 128)

Very often, with addition comes along intensification, as in the following examples:

> *In a hole at the bottom of the tree lived a rattlesnake. He was **very old and very big**...* / Într-o gaură de la rădăcina acestui copac trăia **bine-mersi** un Şarpe-cu-clopoţei. Era **cumplit de bătrân şi cumplit de mare**... [the rattlesnake does not simply live at the bottom of the tree, but he lives "bine-mersi" (safe and sound); he was not very old and very big, he was "cumplit de bătrân şi cumplit de mare" (terribly old and terribly big)]

Every now and then, the Romanian version adds the adverb "cuminte" [nicely, quietly], which is possibly not only a mere verbal automatism, but also a way of inducing a certain state of mind, if not conduct:

> *...so after tea she laid another one....* / ...aşa că, după ceaiul de la ora 5, se aşeza **cuminte** şi mai oua unul...
> *Mr. Crow **took a seat**...* / Domnul Cioară s-a aşezat **cuminte** pe un scaun...

Another addition very often used concerns adverb "frumos", with its diminutival form, "frumuşel", yet another way of expressing what "cuminte" often does [nicely]:

> *And he glided down the tree and into his hole*. / Şi după aceea s-a prelins **frumuşel** din copac până în gaura lui de şarpe.
> *Then the two friends flew back to Owl's house and had supper.* / După aceea, cei doi prieteni au zburat înapoi la casa Bătrânului Bufniţ şi au luat **frumos** cina.
> *Old Man Owl took the eggs out of the can and placed them in the nest.* / Bătrânul Bufniţ a luat ouăle din cutie şi le-a pus **frumos** în cuib.
> *...he flew off toward Llano...* / ...şi după aceea şi-a luat **frumos** tălpăşiţa spre Llano...

Like a sharp in music, adverbs (and sometimes adjectives) are used in the Romanian text to add an extra flavour, to make certain expressions more forceful. Mr. Snake is not merely swallowing Mrs. Crow's latest egg, he downs it leisurely:

> *Mrs. Crow came home earlier than usual and caught Mr. Snake in the act of swallowing her latest egg.* / ...într-o zi, doamna Cioară a ajuns acasă mai devreme ca de obicei şi l-a prins pe domnul Şarpe exact când dădea **tacticos** pe gât ultimul ei ou.

Likewise, Mr. Crow does not only shake his head, he shakes his head pensively (*Mr. Crow shook his head.* / "...acesta [Domnul Cioară] a dat din cap **îngândurat**"). For her part, Mrs. Crow was not only frightened, she was beside herself (*...she was frightened...* / "...s-a speriat **până peste poate**..."). Owl is not just a thinker like any other, he is a true thinker (*Owl's **a thinker.*** / "Bufniţ e **un gânditor adevărat**."). Mr. Snake does not simply come gliding out of his hole up the tree, he does it "artistically" (*Mr. Snake [...] came **gliding** out of his hole up the tree...* / "Domnul Şarpe [...] a ieşit din gaura lui, **s-a târât artistic** în sus, pe trunchiul copacului...").

The translator also improvises on the text's semantics and offers a creative rendition of one of Mr. Crow's statements (something Huxley apparently used to say): *This is the sort of thing that somebody will have to do something about.* In Romanian, this is: "E genul acela de situaţie în care cineva trebuie să ia problema în gheare şi s-o rezolve." [It is that kind of a situation where one must take the matter into one's own claws and get it taken care of.] – which echoes one of Huxley's own puns: ***Keep your beak shut** and do exactly what I do.* / "**Ciocu' mic** şi fă exact ce-ţi spun!" (in Romanian,

with a highly colloquial but humorous expression "ciocu' mic" as the best choice for *keep your beak shut*).

Other examples of addition for the sake of explicitation can be seen in:

> *Excuse my being in bedroom slippers.* / Te rog să mă scuzi că sunt în papuci de casă, dar **abia m-am trezit.** [Please excuse my being in slippers, but I have just woken up.]
>
> *After **that** he stretched himself along the branch in the sunshine and began to sing a little song...* / După **acest ospăţ regal**, s-a întins **cât era de lung** pe creangă, **lăfăindu-se** la soare, şi a început să cânte un cântecel. [After this royal feast, he stretched himself out full-length along the branch, basking in the sunshine, and began to sing a little song.]

More often than not, additions tend to favour orality and colloquialism to a greater extent than the original text. The verb *swallow*, for instance, repeated several times in the story to describe the way the snake feasted on the crow's eggs, is constantly rendered as "a hali" (a familiar, Romany term similar to *scoff*). *What had happened* is, in Romanian, "toată tărăşenia" (a very familiar term for *adventure*). Similary, for *get up*, the translator uses the popular term "a face ochi". "Taman", an adverb of Turkish origin, used exclusively in familiar language, for the English *just* or *exactly*; "de numa-numa" [excessively], a decidedly demotic expression; "câte zile oi mai avea" [a slightly corrupted form of *for as long as I shall live*], for *for ever*; the archaic Slavic word "a păli" [strike], used to render the more neutral *he began to have (the most frightful stomachache)* or *she felt (very brave)*; the rather unpleasant reflexive "s-a executat" for *Mrs. Crow did as she was told*; the extreme (and utterly futile) regionalism "răpănoasă" [filthy] in "o cutie răpănoasă de conservă", for *an old tin can* – all contribute to the same feeling that the global strategy adopted by the translator aims at making the text very familiar. This is not automatically objectionable; however, the translator's choices do not constitute a consistent set of coherent choices: there is a real, jarring discordance between old-fashioned, regional, highly familiar terms used side by side with more modern, standard language terms like "asistent manager", "spectaculos", "a manevra", "a constata" etc.

Literature for children is frequently written to be read aloud: vocabulary is more often than not purified and simplified; change of tenor is also not uncommon. Therefore, there is nothing shocking in the translator favouring readability, orality and unsophisticated language over other aspects of Huxley's text.

While this is not, perhaps, the very best example of asserting what in a recent trend in (Socio-)translation studies is called *the translator's voice*, *Ciorile din Pearblossom* remains, nevertheless, an auspicious cultural event which should be hailed accordingly.

BIBLIOGRAPHY

Alvstad, Cecilia, "Children's Literature and Translation", in Gambier, Y.; Van Doorslaer, L. (eds.). *Handbook of Translation Studies*, John Benjamins, Philadelphia, 2010, pp. 22-27

Ballard, Michel, *Le nom propre en traduction*, Ophrys, Paris, 2001

Bloom, Harold (ed.), *Aldous Huxley* [Bloom's Modern Critical Views], Chelsea House Publishers, New York, 2003

Garcia de Queiroga, Marcílio; Fernandes, Lincoln P., "Translation of Children's Literature", in *Cadernos de Tradução*, vol. 36 no.1, Florianópolis, January / April 2016, retrieved from www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-79682016000100062 (November 11th, 2016)

Hunt, Peter (ed.), *Understanding Children's Literature*, Routledge, London & New York, 2nd edition, 2003 [1999]

Huxley, Aldous, *The Crows of Pearblossom*, Abrams Books for Young Readers, 2011

Huxley, Aldous, *Ciorile din Pearblossom*, traducere din engleză de Laura Albulescu, Arthur, Bucureşti, 2016

Jobe, Ronald, "Translation", in Hunt, P. (ed.). *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, Routledge, New York, 1996, pp. 519-529

Klingberg, Göte, *Facets of Children's Literature Research*, Swedish Institute for Children's Books no. 99, Stockholm, 2008

Lathey, Gillian, *The Role of Translators in Children's Literature. Invisible Storytellers*, Routledge, New York & London, 2010

Nikolajeva, Maria, "Translation and Crosscultural Reception", in Wolf, Shelby A.; Coats, Karen; Enciso, Patricia; Jenkins, Christine A. (eds.), *Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature*, Routledge, New York, 2011, pp. 404-416

Oittinen, Riitta, *I Am Me – I Am Other: On the Dialogicsof Translating for Children*, University of Tampere, 1993

Oittinen, Riitta, *Translating for Children*, Garland Publishing, New York & London, 2000

O'Sullivan, Emer, "Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature", in *Meta* (*Traduction pour les* enfants), volume 48, n° 1-2, mai 2003, pp. 197-207

O'Sullivan, Emer, *Comparative Children's Literature*, Routledge, London & New York, 2005

Rossi, Paula, "Translated and Adapted – The Influence of Time on Translation", in *Meta* (*Traduction pour les enfants*), volume 48, n° 1-2, mai 2003, pp. 142-153

Shavit, Zohar (ed.), *The Translation of Children's Literature*, Multilingual Matters, Frankfurt, 2006

Van Coillie, Jan; Verschueren, Walter P. (eds.), *Children's Literature in Translation. Challenges and Strategies*, Rouledge, London & New York, 2014 [2006]

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility*, Routledge, New York, 1995

SCIENCE AND EXPERIMENT IN EMILE ZOLA'S NOVEL „DOCTOR PASCAL"

Roxana Elena Doncu
Lecturer, PhD, "Carol Davila" University of Medicine and Pharmacy, Bucharest

Abstract: The foremost and most ourspoken representative of naturalism in France, Emile Zola argued that the writing of literature should be conducted like a scientific experiment, and was in favour of introducing scientific theories into the modern novel. The last novel from the Rougon-Macquart series, Doctor Pascal, *is a naturalist study of the mind and character of a scientist, as well as an analysis of the theories of heredity that were circulating in France at the time. The most interesting aspect of the novel is the appearance of a "miracle drug", with which Pascal treats some of his most desperate cases and which turns out to be a simple serum – a 'placebo' therapy. My paper will analyse the scientific background of the novel, focusing on the way Zola adapted and integrated the scientific theories of his time into his writing.*

Keywords: naturalism, heredity, experiment and observation, the placebo effect.

In the last novel from the Rougon-Macquart series, *Doctor Pascal*, the eponymous character stands out as the embodiment of the man of science, or at least of the man of science that Emile Zola (1840-1902), who was born and lived during the high time of the development of modern science, had in mind. The ardent promoter of naturalism in French literature, Zola subtitled his serial work "The natural and social history of a family under the Second Empire", intending to bring out complete and faithful natural-historical studies of individuals from the same family. To this end, he filled notebooks with facts gathered by his direct observation and at the same time devised a genealogical tree of the Rougon-Macquarts and the branches of their family, the same way as a biologist or a zoologist would do when classifying the object of their study according to the genus and species.

Zola is famous both as a writer and as a theorist of literature: his essay on "The Experimental Novel" can be regarded as one of the most interesting theories of literature as a natural and social science, putting forward "an idea of literature governed by science". Living and writing at the acme of modern science, when the pace of progress in all science-related fields was fast and new discoveries were being made almost every day, Zola must have been so overwhelmed by the cognitive success of the sciences (and maybe equally impressed by the easy confidence of the scientists of his day) that he dared to state at the beginning of his essay that "the naturalistic evolution that marks the century drives little by little all the manifestation of human intelligence into the same scientific path." A great admirer of Claude Bernard, the French physiologist that supported the use of the scientific method in medicine (based on observation and experiment) and whose "Introduction to the Study of Experimental Medicine" is one of the seminal texts in today's history of science, Zola extrapolated from the experimental method that Bernard advocated so convincingly and tried to apply it in literature. Yet, while Bernard in his *Introduction* treaded with caution on foreign ground and even differentiated between the

fields of science and art[1], Zola does not seem to be aware of the fundamental epistemological difference between these two fields, noting that

> I only need to adapt, for the experimental method has been established with strength and marvelous clearness by Claude Bernard in his *Introduction á l'étude de la médecine expérimentale*. This work, by a savant whose authority is unquestioned, will serve me as a solid foundation. I shall here find the whole question treated, and I shall restrict myself to irrefutable arguments and to giving the quotations which may seem necessary to me. […] It will often be but necessary for me to replace the word *doctor* by the word *novelist*, to make my meaning clear and to give it the rigidity of a scientific truth. ("The Experimental Novel" 645)

But this is only an apparent oversight. Although he professes to think little of rhetoric, Zola's essay is constructed according to the classical rules of rhetorical argumentation, first resorting to the *argumentum ad verecundiam* (the appeal to the authority) and then developing his own argument in favour of the experimental novel against Bernard's distinction between art and science. Taking up Bernard's definition of a literary work as "A spontaneous creation of the mind that has nothing in common with the verification of natural phenomena" (42-3), Zola half-ironically, half-seriously states that the great scientist must have had "lyrical poetry in his mind, for he never could have written that phrase had he understood the experimental novel as shown in the works of Balzac and Stendhal" ("The Experimental Novel" 654). Here Zola makes use of another type of *argumentum*, the appeal to tradition, situating himself and naturalism in the tradition initiated by Balzac in his *LaComédie Humaine*, whose idea was based on a rapprochement of the human and animal species, a typical idea of the 19th century. Then he goes on to define the task of the experimental novelist in terms similar to that of the experimental doctor: "apart from the matter of form and style, the experimental novelist is only one special kind of savant, who makes use of the tools of all other savants, observation and analysis. Our field is the same as the physiologist's, only that it is greater. We operate, like him, on man" (654) Form and style are easily dismissed as a kind of useless paraphernalia of literature. Its epistemological status as representation and creation is totally ignored. Zola seems to forget that while science always has an object (to observe, analyse and experiment on), literature has only subjects. Zola's mission is no more, no less than to transform literature into a science, a science greater than all the other sciences. Yet even in this attempt Zola's fundamentally humanist, classical frame of mind comes to light in his hierarchical conception of the sciences, with the exact sciences at the bottom, followed by experimental sciences such as physiology (and by extension medicine), and finally crowned by naturalist literature whose object becomes "scientific psychology"[2]. With Zola, the subject of literature lies wholly outside the domain of creation:

1 When describing the relation between general and particular truths, Bernard is careful to remark that his observation is restricted to the evolution of science, and differentiates between art and science with regard to their regimes of truth, a fact of which Zola appears totally unaware: "In art and letters, personality dominates everything. There we are concerned with a spontaneous creation of the mind, that has nothing in common with the noting of natural phenomena, in which the mind must create nothing. The past keeps all its worth in the creations of arts and letters; each individuality remains changeless in time and cannot be mistaken for another. A contemporary poet has characterized this sense of the personality of art and the impersonality of science in these words, - 'Art is myself; science is ourselves'". (43)

2 In a way, Zola's attempt at redefining the object of literature as "scientific psychology" resembles the aim of the spirit photography at the end of 19th century, which tried to capture the invisible, the elusive and the indefinable by means of technological inventions. These attempts were part and parcel of the mentality of the 19th century, when the enthusiasm for science and technological progress was often strangely mixed with metaphysical practices and beliefs.

> Science enters into the domain of us novelists, who are today the analyzers of man, in his individual and social relations. We are continuing, by our observations and experiments, the work of the physiologist, who has continued that of the physicist and the chemist. […] In one word we should operate on the characters, the passions, on the human and social data, in the same way that the chemist and the physicist operate on inanimate beings, and as the physiologist operates on living beings. Determinism dominates everything. It is scientific investigation, it is experimental reasoning, which combats one by one the hypotheses of the idealists, and which replaces purely imaginary novels by novels of observation and experiment. (648)

Such a novel of observation and experiment is *Doctor Pascal*. Actually, the whole Rougon-Macquart series was designed as an application of Zola's favourite theory of heredity, at the center of which stood an elaborate genealogical tree, the blueprint of which is kept by Doctor Pascal into a press of carved oak, which "displayed within its capacious depth an extraordinary collection of papers and manuscripts of all sorts, piled up in confusion and filling every shelf to overflowing" (4) An alter-ego of Zola himself, the doctor had compiled a huge archive on heredity and genealogy over a period of thirty years. If the Doctor is the alter-ego of the writer, the press is a *mise-en-abyme* of the whole fictional world of the Rougon-Macquart cycle (Zola would protest here: not fictional, not imaginary, but realistic), a wooden Leviathan inside which lie buried all the misdeeds, the physiological and psychological flaws of every branch of his family. This is why Mme Rougon, Pascal's mother, who thinks of her son as "an old eccentric fool", wants to set the press on fire, for fear it would reveal all the unpleasant truths about her family and thus dishonor them. The press contains in a nutshell all the 'scientific truths' that have been revealed throughout the novels, which the doctor has collected as the family had been "a perfectly natural field of observation, close at hand and with which he was thoroughly familiar" (15). His scientific method comes into conflict with the bourgeois mentality of his mother, a typical representative of the higher social classes and their hypocritical moral views.

What is staged in the last novel of the Rougon-Macquart series is in fact the theory that had given rise to it. The last experiment that the naturalist novelist makes is on himself and his theories, both his theory of heredity and his theory of literature as scientific experiment. With his intense admiration for the personality of the scientist, the savant, it is no wonder that Zola chose to be represented by a doctor in the microscopic experimental world of the novel. And while all the other novels in the series can be seen as various observations on the nature of human passions, "the scientific psychology" that Zola had in mind as the true subject-object of literature, the last one appears as an experiment of control[3], the final verification that was supposed to test the hypotheses laid in the previous novels and to lead, in Claude Bernard's words, to objective truth. And the first and foremost condition that men of science should fulfill in order to conduct valid experiments is, according to Bernard, "to maintain absolute freedom of mind, based on philosophic doubt" (35). It is certainly both significant and troubling that the name Zola chose for his hero should be that of a famous French scientist, the subject of a mysterious religion conversion who later combined his passion for mathematics with an intense religious zeal, a man in whom the passion for science became inseparable from mysticism.

3 In the *Introduction to the Study of Experimental Medicine*, Claude Bernard presents a theory of scientific method, which involves a chain of observations, the formulation of a hypothesis (or more) and the final testing of the hypothesis through well-devised experiments. While the hypothesis is always based on an a priori idea, the experiment is meant to turn it into an a posteriori objective truth.

In the preface to the entire cycle, Zola explicitly states the goal of his literary experiment: "I wish to explain how a family […] conducts itself in a given social system after […] giving birth to ten or twenty members, who, though they may appear […] profoundly dissimilar one from the other, are, as analysis demonstrates, most closely linked together from the point of view of affinity. Heredity, like gravity, has its laws." ("*Author's Preface*") These apparently dissimilar individuals share a common characteristic: "their ravenous appetite", which becomes manifest, in various forms, in both the healthy and the degenerate members of the Rougon-Macquart lineage. And this is exactly what the experiment of Doctor Pascal proves: that nobody, not even a scientist like Pascal, who sees himself as an outsider to the family, is exempt from the influence of this "ravenous appetite"; more specifically, as Zola himself observes, "that the question of heredity has a great influence on the intellectual and passionate manifestations of man." ("The Experimental Novel" 648) Doctor Pascal will therefore fall victim to the same laws that he has deduced from the observations conducted on the branches of his family. At the beginning of the novel, Doctor Pascal, in spite of his advanced age, appears as the picture of physical and mental health: "He […] appeared, with his snow-white hair and beard, strong and vigorous; although he was near sixty, his colour was so fresh, his features were so finely cut, his eyes were still so clear, and he had so youthful an air that one might have taken him, in his close-fitting, maroon velvet jacket, for a young man with powdered hair." (*Doctor Pascal* 4) Against the portrait of the beautiful, day-dreaming and artistic Clotilde, the religious Martine and the power-driven Mme Rougon, Pascal is rendered as the embodiment of reason and balance. While he employs his niece Clotilde as an illustrator for his "curious experiments on a collection of hollyhocks"(9), whom he hybridizes in order to obtain "new colorings", he also reproaches her for her more artistic flights of fancy, when she always fell "into this extraordinary efflorescence of such spirit and fancy that it never repeated itself; creating roses, with bleeding hearts, weeping tears of sulphur, lilies like crystal urns, flowers without any known form, even, spreading out starry rays, with corollas floating like clouds." (7) Clotilde represents the type of artist that Zola criticized in his essay on "The Experimental Novel", the idealistic novelists, who "deliberately remain in the unknown, through all sorts of religious and philosophical prejudices, under the astounding pretence that the unknown is nobler and more beautiful than the known." (650) Indeed, Clotilde's answer's to Pascal's inquiry as to what the imaginary flowers may represent is: "I know nothing about it; it is beautiful." (*Doctor Pascal* 7) And, like in some mediaeval mystery or modern romance, Clotilde, the symbol of youth, art and beauty is fated to fall in love with Pascal, the embodiment of experience, reason and science. The twist is that Pascal and Clotilde are uncle and niece, so theirs is an incestuous relationship. As this is no ordinary love, but an *amour fou*, it takes time to come to light, and strength of character: first, they fight over the meaning of life, Clotilde arguing for its mystery and irrationality and Pascal, of course, for the sheer scientific determinism of it. In her childish rebellion against the 'soulless' science of the doctor, Clotilde "abandoned the pastels, copies of flowers from nature that she had been making" and instead "she worked enthusiastically at a fantastic design of dream flowers […] a burst of golden spike-shape rays in the center of large purple corollas, resembling open hearts, whence shot, for pistils, a shower of stars, myriads of worlds streaming into the sky, like a milky way." (66) To the doctor's benevolent observation that she should not make herself ill over fantastic visions and that there was "no health, nor beauty, even, possible outside reality", Clotilde gives an answer worthy of a present-day deconstructionist "There is no reality". In its turn, the doctor's answer could serve as

another present-day argument against the relativism engendered by deconstruction and other similar philosophical theories:

> We know this world only through our senses, consequently it is possible that this world does not exist. Let us open the door to madness, then; let us accept as possible the most absurd chimeras, let us live in the realm of nightmare, outside of laws and facts. For do you not see that there is no longer any law if you suppress nature, and that the only thing that gives life any interest is to believe in life, to love it, and to put all the forces of our intelligence to the better understanding of it? (66)

Pascal finally makes Clotilde see the light of reason by showing her the papers with his works on heredity and the genealogical tree which he had kept hidden from her and the other members of his household. Although previously, when Pascal talked about the small steps that science takes when progressing, and the strenuous effort that these small steps require, he had stated that "science is no revelation" and that its truths cannot make everybody happy and free all at once, the moment of the unveiling of the genealogical tree is rendered as a kind of revelation, with Pascal being seized by "a desire for light, a flood of light" (82) which is equated with the "eager desire for knowledge, without feeling the need of sleep, outside time and space." (83) He is forced to take this step, as he believes that the revelation of the whole history of the Rougon-Macquart family will shock her into accepting reality as it is. With a "feverish light in his eyes" (82) and the "scientist's joy" (83) he spreads before her "a large sheet of paper, yellow with age, with folds cut by wear on which was drawn boldly a symbolical tree, whose branches spread and subdivided into five rows of broad leaves; and each leaf bore a name, and contained, in minute handwriting, a biography, a hereditary case." (84) Like in the votive panels on the walls of Orthodox churches, where the founders are painted holding a model of the church in their hands, the genealogical tree, the small scale model of the whole series, is represented *inside* the work itself, with all the histories of the Rougon-Macquarts exemplified and commented upon by Pascal[4]. What is interesting to note is that at the end of his extensive commentary on the medical history of his family (a kind of meta-commentary on the whole cycle), Pascal is clear-headed enough to classify the woman he loves as a case of 'reversional heredity', yet fails to integrate himself into the picture. He classifies himself as a case of "individual variation", an individual that does not really belong to the family, and thus does not share in the burden of their innate defects. It is this blindness, combined with his passionate love for Clotilde which will inadvertently lead to his financial ruin and his death, which will confirms Zola's experiment: not even the objective reasonable scientist is exempt from genetic determinism.

The genealogical tree, as Ulrike Vedder notes, "functions to authenticate the scientific character of the novel and to exercise authorial control over them" and simultaneously acts "as a sacred text or a legal text requiring indefinite interpretation to make it meaningful and to keep it alive" (160). Obviously, these two functions contradict and undermine each other. As a hierarchical model of knowledge that implies "a mode of thinking in terms of […] deductions" (160), the genealogical tree is as further as it can be from Bernard's scientific method, organizing knowledge in a more religious/humanistic fashion – with the original text being added note after note and commentary after commentary – than according to the scientific method proposed by Bernard, in which new

4 Pascal's comments on the genealogical tree are influenced by the *Philosophical and Physiological Treatise on Natural Heredity* of Prosper Lucas (1814 - 1899) and follow his classification of how genetic material shapes the human being in giving four classes of examples: direct heredity, indirect heredity, transmission by influence and reversional heredity.

discoveries can render old theories untrue and obsolete. The impulse towards completion and completeness that drives Pascal to enter the date of his death into the genealogical tree as he lies dying, together with the birth of his (yet) unborn child by Clotilde makes one think more of the scientific speculations of the early modern (esoteric) savants, who aimed at a science that would encompass and explain everything. It would seem that in spite of his professions of (scientific) faith, the character of Doctor Pascal is constructed along different lines. The inspiration for the 'nerve serum' that he develops in order to treat hopeless cases comes, no wonder, from the 'doctrine of signatures' – a medical conception dating back to Galen and folk medicine, theorized by Paracelsus von Hohenheim and then by Jacob Boehme in *The Signature of All Things.* Whereas modern medicine functions on the principle of allopathy[5], the doctrine of signatures, which rests on the presupposition that "the shape, colour, taste, smell and other attributes of a plant indicated its use in healing" (Pearce 51) as God stamped everything he created with a sign (a signature that points to its use), functions according to the principle of resemblance, the main principle of homeopathy. Reading about the method developed by Doctor Pascal, one has a definite impression of quackery, of the times when the trade in mummies brought along with it the universal panacea sold under the name of 'mumia vera aegyptiaca':

> the doctor, reading an old medical book of the fifteenth century, was greatly struck by a method of treating disease called signature. To cure a diseased organ, it was only necessary to take from a sheep or an ox the corresponding organ in sound condition, boil it, and give the soup to the patient to drink. The theory was to cure like by like, and in diseases of the liver, especially, the old work stated that the cures were numberless. This set the doctor's vivid imagination working. Why not make the trial? If he wished to regenerate those enfeebled by hereditary influences, he had only to give them the normal and healthy nerve substance. The method of the soup, however, seemed to him childish and he invented in its stead that of grinding in a mortar the brain of a sheep, moistening it with distilled water, and then decanting and filtering the liquor thus obtained. (31)

Pascal begins giving hypodermic injections with this substance, first to himself, them to those patients suffering from incurable diseases. After an initial rejuvenation, the disease still follows its implacable course and by mistake, Pascal causes the death of Lafouasse, a tavern-keeper with ataxia, as "the little syringe had caught up at the bottom of the vial an impure particle, which had escaped the filter." (103) Zola's explanation, and the description he gives, is that of a case of pulmonary embolism; yet, although the description closely fits that of an embolism, its cause is not sufficiently well-explained, as embolisms caused by injections are usually due to large bubbles of air, or fat, that accidentally get into the blood stream. Impurities into the blood stream are rarely fatal – and thus it seems that Zola, however interested in science, was not interested enough to research the particularities of medical practice. From this point of view, Doctor Pascal makes a poor practitioner, though a great philosopher and theorist, like its creator. It is the merit of Zola to have intuited, through his genius, one of the phenomena that modern medicine is still trying to find an explanation for – that of the placebo[6] effect. After the death of Lafouasse, the doctor has a nervous breakdown and refuses to treat any patients any more with his miracle drug. Yet, when Clotilde insists that he should continue his medical practice and Pascal recovers "his faith in life" and comes to the conclusion that

5 Allopathy, from the Greek roots *allo-* meaning different and *patho-* meaning suffering or disease, refers to the treatment of diseases with remedies that produce effects in a healthy person that are different from the effects of the disease being treated.
6 Placebo, from the Latin "I shall please", is a word used to denote a fake treatment, something given to please the patient.

"life was self-sufficing, that it was the only giver of health and strength", he continues to visit "with his tranquil smile, only those of his patients who clamoured for him loudly, and who found themselves miraculously relieved when he injected into them only pure water." (153) At that time physicians did not know, or speak, about the placebo effect. One hypothesis, advanced by Walusinki, is that, through the counsel of Maurice de Fleury, one of Charcot's pupils, Zola read a book by Jules Cherot (1837-1900), a physician who worked at the St. Lazare hospital, where Cherot explained that injections work by reflex, whatever the injected product. (191) Thus, Walusinki concludes, Zola was able to describe masterfully "the placebo effect, the synapse, and cognitive-behavioral therapies several decades before they were taken up by physicians" (192) Another crucial intuition that Zola had, this time regarding his favourite theory of heredity, was that of the mutations that occur in certain individuals, a theory that was developed later by Hugo de Vries (1848-1935), which Zola, through his mouthpiece, Doctor Pascal, calls the theory of the "abortion of cells":

> He had in the beginning made a genealogical tree of his family, logically traced, in which the influences from generation to generation were distributed equally […] But the living reality contradicted the theory at almost every point. Heredity, instead of being resemblance, was an effort towards resemblance thwarted by circumstances and environment. And he had arrived at what he called the hypothesis of the abortion of cells. Life is only motion, and heredity being a communicated motion, it happened that the cells in their multiplication […] jostled one another, pressed one another, made room for themselves, putting forth, each one, the hereditary effort; so that if during this struggle the weaker cells succumbed, considerable disturbances took place, with the final result of organs totally different. (30)

It is quite a simplistic theory of mutation, grounded on a kind of Darwinian 'struggle for survival' at cellular level, yet it draws its validity from the solid observations on how heredity works. In this respect, Zola's knowledge and scientific reason are not to be easily dismissed. As he wrote in the "The Experimental Novel", "writers ought to open the way for savants", but if they are to become prophets, they should leave aside the problem of "metaphysical man" and concentrate on "prepar[ing] the ways, […] furnish[ing] the results of observation, human data which may prove useful." At least Zola had no misconception about the limits of his knowledge, though the future he envisaged for a 'scientific literature' was highly unlikely. This is exactly what he managed to achieve with *Doctor Pascal*: to become a forerunner of scientific development, "easily risk[ing] a few hypotheses on the question of heredity and surroundings" (655) in his experimental novel.

BIBLIOGRAPHY

Bernard, Claude. *An Introduction to the Study of Experimental Medicine*. Henry Schuman, 1949.

Pearce, J.M.S., "The Doctrine of Signatures". *European Neurology* 60/2008, pp. 51-2.

Vedder, Ulrike. "Writing Heredity: Emile Zola's Rougon-Macquart and Thomas Mann Buddenbrooks". *A Cultural History of Heredity III: 19th and Early 20th Centuries*, Staffan Müller-Wille and Hans-Jorg Rheinberger, eds., Max Planck Institute for the History of Science, 2005, pp. 153-166.

Zola, Emil. *Doctor Pascal*. Translated by Marry Serrano. Project Gutenberg, 2009. E-book.

Zola, Emil. "Author's Preface to *The Fortune of the Rougons*". The Literature Network. http://www.online-literature.com/emile-zola/fortune-of-the-rougons/2/. Accessed 25 Nov. 2017.

Walusinki, Olivier. "Cerebrum's Juice Treatment and Neurasthenia", in *Literature, Neurology, and Neuroscience: Neurological and Psychiatric Disorders,* Stanley Finger et all, eds., Elsevier, 2013, pp. 188- 192.

THE ASCETICISM OF WRITING AND THE LITERARY WORK COMING INTO BEING

Elena Camelia Biholaru
Lecturer, PhD, "Ştefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: This paper takes a poietic approach to Jorge Semprun's emblematic work, l'Ecriture ou la vie (1994). Our examination aims at seizing the complex networking between the autobiographical project and the auctorial one, where the author's self unfolds along the lines of the literary project and the resulting book is thus gradually taking shape. The specificity of the author's modus operandi reveals the never-ending quest for a way of self-writing which could be able to fulfill a wide range of requirements pertaining to the autobiography and fiction genres, to metatextuality and the exploration of the creative process.

Keywords: poietical approach, process of creation, autobiography, metatextuality

L'œuvre de Jorge Semprun s'inscrit dans la modernité littéraire par une démarche emblématique où le projet autobiographique révèle le projet auctorial, où le travail du moi découvre le faire créateur de l'œuvre, où le moi qui (s')écrit dévoile le livre en train de se faire et où, toute forme de (ré)écriture du moi démontre la hantise de la fonction autoréflexive de la littérature.

Les ouvrages publiés entre 1963 et 2013, une trentaine, ont pour référent général son expérience de prisonnier politique au camp de concentration nazi de Buchenwald et son passé de militant communiste. La plus grande partie de ces écrits rejoint la catégorie du récit de vie (concentrationnaire), du roman autobiographique ou de l'autofiction : *Le Grand Voyage* (1963, prix Formentor ; prix littéraire de la Résistance), *Quel beau dimanche* (1980), *Federico Sánchez vous salue bien* (1993),*L'Écriture ou la Vie* (1994, prix Femina Vacaresco), *Adieu, vive clarté* (1998), *Le Mort qu'il faut* (2001, prix des Charmettes/J.-J. Rousseau). Mais, à la fois, ils portent indéniablement les marques du discours auctorial et de la métatextualité. La catégorie de l'essai peut regrouper quelques autres écrits qui saisissent la problématique du témoignage et de l'engagement politique : *Se taire est impossible* (1995, écrit avec Elie Wiesel), *Une tombe au creux des nuages. Essais sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui* (2010), *Exercices de survie* (2012), *Le langage est ma patrie* (2013).

L'*Écriture* ou la *Vie* reste le principal dilemme qui se trouve au centre de l'œuvre de Jorge Semprun et sa manière particulière de l'éclaircir et/ou de le dépasser fournit des éléments importants à une approche de type poïétique. L'analyse de ce texte de 1994 permet ainsi de mettre en lumière et de définir quelques principes et quelques concepts définitoires pour le domaine de la poïétique en tant qu'exploration du domaine de l'esprit créateur (cf. Paul Valéry), étude de la création en tant que processus et activité instauratrice (cf. René Passeron) ou ensemble de conduites opératoires-créatrices redevables à l'expérience concrète, intime de l'écrivain (cf. Irina Mavrodin).

Et cette expérience concrète de passage de la vie à l'écriture révèle, dans le cas de Jorge Semprun, un travail douloureux de l'écriture, car il se voit obligé de se forger une conduite appropriée, opératoire autant au niveau éthique qu'esthétique, qui lui assure, de façon toujours réitérée, le courage d'affronter la mort à travers son expérience scripturale. Cette expérience en elle-même confirme le processus de l'écriture comme activité

spécifique dans l'espace littéraire où le sujet créant a la particularité de fabriquer de la vie avec de la mort, d'écrire une expérience de (sur)vie. Le sujet créant lui-même témoigne de l'emprise du néant, « de l'horreur rayonnante du Mal absolu », doublement, à la fois dans son faire et dans son dire sur le faire.

L'analyse poïétique de *l'Ecriture ou la vie* comme texte exemplaire à valeur de double témoignage (sur l'écriture et sur la vie) se propose d'examiner la relation dynamique ou le type de lien établis entre l'auteur et le livre en train de se faire. Elle envisage également d'identifier le type de conduite opératoire, une conduite auctoriale à l'aide de laquelle ou contre laquelle l'écrivain agit dans l'espace de l'écriture. Le blocage, l'abandon et le recommencement de l'écriture désignent des étapes ou des formes de manifestation de celle-ci.

Notre recherche suit les prises de conscience, le travail de réflexion de l'écrivain Jorge Semprun tels qu'il les fait montrer explicitement ou implicitement dans ce texte symptomatique pour des questions de poétique comme la mimésis, la référentialité, la (ré)écriture du réel, la représentation du rapport entre le moi et le monde et des questions de poïétique comme la réflexivité, le dire sur le faire, le processus de création littéraire et l'activité instauratrice du sujet créant.

Le choix scriptural de Jorge Semprun indique un chemin d'ascèse dans l'écriture qui rend douloureusement visible tout un travail de deuil, précisément son effort de devenir un autre pour pouvoir rester soi-même. L'analyse poïétique tente de dresser un inventaire de syntagmes, de termes clés censés circonscrire ce processus créateur. Le travail concret de l'écriture signale une relation conflictuelle entre le sujet créant et le livre en train de se faire, un livre qui s'impose, qui se refuse, qui le hante et qui se dérobe. Tous ces aléas de la production littéraire montrent un auteur en quête permanente d'une formule (autobiographique ou romanesque) et d'une conduite opératoire capable de soutenir une élaboration à multiples exigences.

Le texte proprement-dit de *l'Ecriture ou la vie* est un mélange, plutôt une fusion à passages subtils : récit autobiographique à la première personne, discours auctorial, réflexion sur la composition romanesque, commentaire sur les stratégies narratives de la fiction et/ou de l'authenticité, autocitations explicatives des livres précédents, témoignages sur le devenir de l'auteur durant et pendant la production littéraire, témoignages du sujet créant à de diverses étapes de son rapport conflictuel avec l'écriture et avec le livre possible, achevé, publié ou en train de se faire : « J'ai raconté cette histoire du soldat allemand dans un bref roman qui se nomme *L'évanouissement*. C'est un livre qui n'a presque pas eu de lecteurs. » ; « j'ai mis ce personnage de fiction à la place d'un personnage réel » ; « je m'enjoignais de terminer le livre si longtemps, si souvent repoussé : *L'écriture ou la mort*… » ; ''Nous aurions inventé Hans, y est-il écrit, comme l'image de nous-mêmes'' » ; « Je venais de découvrir qu'il me faudrait réécrire une bonne partie de mon récit. Qu'il fallait replonger de nouveau dans ce long travail de deuil de la mémoire. Interminable, une fois encore. » ; « Mais peut-on raconter ? Le pourra-t-on ? ».

A cette architecture composée s'ajoute une construction temporelle elle aussi très complexe : le passé du récit (passé composé ou plus-que-parfait), le présent du récit, l'imparfait de l'évocation, de la remémoration ou de l'introspection, le présent du discours auctorial, le présent de la rédaction, le passé rétrospectif ou le futur anticipatif : « Je me suis agenouillé à côté du survivant juif. Je ne sais que faire pour le garder en vie. » ; « Mais c'est une histoire que j'ai déjà racontée. » ; «Peut-être n'avais-je pas tout bêtement survécu à la mort mais en étais-je ressuscité : peut-être étais-je immortel désormais. » ; « Je hoche la tête. J'aspire une longue bouffée de ma cigarette » ; « J'étais revenu, j'étais vivant » ; « Je ne voulais pas raconter maintenant les péripéties » ; « Je

dirai à son heure, lorsque le désordre concerté de ce récit le permettra – l'exigera, plutôt -, quand, pourquoi et comment la mort a cessé d'être au passé, dans mon passé de plus en plus lointain ».

Ce type de discours auctorial acquiert une forme particulière : l'auteur choisit une mise en scène complexe afin de représenter l'expérience limite de l'homme et le travail du sujet créant dans l'espace littéraire. Cette forme de métatextualité se situe au dedans de l'œuvre, elle ne constitue nullement un paratexte, en dehors de l'œuvre. C'est un type particulier de métatextualité qui forme la substance du livre, qui en constitue le moteur de sa création et qui définit pleinement le processus de sa production.

La pratique scripturale, matérialisation dans l'espace littéraire du rapport entre la vie et l'œuvre, constitue pour Jorge Semprun un critère utile pour spécifier deux types différents de créateurs. Il distingue l'auteur qui, ayant, à la fois, une œuvre et une vie, se permet d'éclairer la réalité par la fiction et d'éclairer la fiction par le destin de l'œuvre, en retravaillant en symbiose la matière de son œuvre et celle de sa vie ; il y désigne l'exemple d'André Malraux. En opposition, il précise le type de professionnel de l'écriture « dont la vie se résume et se consume dans l'écriture même », dépourvu d'autre biographie que celle de son texte. Entre biographie de la personne (aux risques d'invasion et d'inflation de l'espace littéraire) et biographie du texte, sans avoir la prétention d'un jugement de valeur, Jorge Semprun semble préférer le deuxième cas : la vie de l'écriture. Il aspire à une biographie du texte où le sujet créant cristallise entièrement dans le processus de fabrication de l'œuvre ; à cet effet, il tente de se délivrer de la biographie de sa propre personne et de sublimer son expérience particulière par la réduction du personnel à l'universel. Ce choix éthique et esthétique entraîne toute une suite de conséquences : il privilégie le processus de la création et l'expérience de l'écriture dans sa dimension métatextuelle et poïétique :

« Pourtant, un doute me vient sur la possibilité de raconter. Non pas que l'expérience vécue soit indicible. Elle a été invivable, ce qui est tout autre chose, on le comprendra aisément. Autre chose qui ne concerne pas la forme d'un récit possible, mais sa substance. Non pas son articulation, mais sa densité. Ne parviendront à cette substance, à cette densité transparente que ceux qui sauront faire de leur témoignage un objet artistique, un espace de création. Ou de recréation. Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité de témoignage. » (*L'Ecriture ou la vie* : 25)

La réflexion de Jorge Semprun s'organise sur une structure dialectique : hypothèse dominée par le doute, thèse (possibilité de raconter), antithèse (impossibilité d'y parvenir) et synthèse (le biais de l'artifice). Pour préparer la transgression spécifique à l'opération de synthèse, il évalue les contradictions initiales tout en proposant des distinctions pertinentes : l'indicible et non l'invivable de l'expérience vécue, la substance et non la forme du récit, la densité et non l'articulation du récit. Pour l'écrivain, le témoignage n'est pas le récit d'une expérience vécue, mais un objet artistique à savoir le résultat d'un artifice, le produit d'un art. L'opposition culmine par la contestation d'une technique littéraire : créer et non pas raconter. Cette ligne de raisonnement conduit en définitif à une question essentielle de poétique, dans son sens étymologique (« créer » du mot grec *poiesis*).

La réflexion sur l'« étude de l'art littéraire en tant que création verbale »[1] aboutit chez Jorge Semprun à une théorisation de la création poétique, saisie dans sa spécificité

1Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer (1995) : *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Poétique », p. 193, Seuil, Paris.

moderne, dans sa préoccupation patente pour le faire créateur. Dans le choix et l'analyse des options possibles, l'écrivain oppose le récit maîtrisé au récit type relation, la substance à la forme et la densité à l'articulation. Il investit les trois premiers termes (récit maîtrisé – substance – densité) au titre de catégories nouvelles, capables de suggérer un espace de création que l'écrivain perçoit et définit de l'intérieur, du milieu d'un processus. La substance et la densité semblent circonscrire les qualités d'un espace de création à l'intérieur duquel le sujet créant vit et construit. Par contre, la forme et l'articulation apparaissent comme des catégories externes, visibles de l'extérieur, que le sujet créant peut projeter et que le lecteur peut retrouver. Par l'oxymore « densité transparente », l'écrivain propose une autre transgression capable de dépasser l'antinomie courante contenu-forme. Jorge Semprun désigne ainsi la qualité maîtresse de son espace de création et de l'espace de la création moderne, en général : c'est un espace construit (où créer s'oppose à raconter) dont la fabrication se rend visible comme processus (avant, durant et après). La fabrication en elle-même apporte et confère de la densité au processus de la création vu que la métatextualité participe au corps de l'œuvre et que le sujet créant exhibe les traces de son projet et parcours. A force d'insister sur la construction d'un objet artistique, le processus créateur (dans sa configuration complète) révèle au fond un sujet créant et un espace de travail. Pour l'écrivain, l'espace de la création littéraire est un espace de l'artifice qui, en fonction de chaque choix technique, change de substance et de densité. De la perspective de l'écrivain, cet espace est une création continuée, il est surtout un espace de recréation car le sujet créant modifie, multiplie et module ses possibilités en l'accommodant à son travail de deuil, un travail de sublimation où l'écriture joue un rôle décisif.

La littérature des camps, en général, et l'entreprise autobiographique de Jorge Semprun, en particulier, restent indélébilement marquées par la confrontation avec l'expérience ultime, la mort. « Car le retour à l'état de veille, au sommeil de la vie était terrifiant en lui-même. C'était que la vie fût un songe, après la réalité rayonnante du camp, qui était terrifiant. » (*L'Ecriture ou la vie* : 183) La vie dans la proximité et dans l'intimité de la mort détourne le sens de la vie même, car le revenant vit « l'impression trompeuse d'être vivant » et se confronte en permanence à « l'angoisse nue de vivre ». Dans *L'Ecriture ou la vie*, espace de création littéraire du livre même et espace de la survie du sujet humain, Jorge Semprun explore et analyse cette expérience du côté de l'auteur, du côté de l'œuvre et du côté du lecteur (virtuel). Chaque fois, cette exploration se transforme dans une confrontation avec l'impossible. Expérience vécue, vérité de témoignage, vérité essentielle de l'expérience, chacune se révèle invivable, indicible, inimaginable et intransmissible. Le travail du sujet créant consiste précisément dans cette opération impraticable de dire, imaginer, transmettre. Ce travail se transforme dans la recherche d'une pratique scripturale capable de soutenir ce défi : pratiquer cette écriture littéraire à part, définir cette pratique scripturale particulière, vivre ou mourir grâce ou à cause de cette quête extrême.

L'Ecriture ou la vie est une auto – bio – graphie (écriture de la vie d'une personne par elle-même) où le sujet humain est doublé, hanté, régi par l'ombre de l'écrivain, du sujet créant. L'œuvre, le livre à écrire est « le monstre à nourrir » de l'inventaire des concepts poïétiques de René Passeron, repris d'Etienne Souriau pour définir le mode d'existence de l'œuvre à faire et pour désigner l'activité créatrice qui sert et qui soutient

douloureusement l'œuvre en train. La description de ce concept, même appliquée au travail du peintre Delacroix, garde toute sa valeur de référence :

« Toute la vie du peintre devient nourriture du livre en train pour celui qui en vit passionnément la gestation. Il offre tout. Il guette attentivement chaque geste, pour mieux en donner. Et vivre cette création, pour lui, ce n'est plus vivre que dans l'abnégation devant l'œuvre. Il n'en dort plus. Elle le tire du lit pour le jeter tout à coup au travail. Les amis restent à la porte. La compagne doit se faire oublier. Il y a là une véritable « exploitation de l'homme par l'œuvre », un « parasitisme de l'œuvre par rapport à l'homme ». Bref, comme l'écrit M. Souriau, « l'œuvre est devenue un monstre à nourrir ». Que ce monstre se nourrisse de tout un passé condensé par la mémoire, et notamment du vu involontaire qui a imprégné ce passé, n'empêche pas que sa voracité s'exerce sur le présent. L'attention de l'artiste s'aiguise et se polarise sur tout ce qui touche, de près ou de loin à l'œuvre. »[2]

De point de vue d'une approche poïétique, dans le cas de l'artiste en général, la gestation de l'œuvre constitue une étape forte, symptomatique pour la typologie de l'artiste dans sa relation avec l'œuvre comme monstre à nourrir : l'abnégation est synonyme de l'exploitation, l'exigence de l'œuvre est synonyme du parasitisme, le don de soi est une condition *sine qua non* pour la création, le don et l'abandon de soi deviennent de la *materia prima* (ressource personnelle à l'état brut) pour la mise en œuvre, l'offre totale de soi devient une nourriture qui entretient et alimente le processus de fabrication. La métaphore du monstre (l'œuvre à faire) dévoile le créateur dans une double position, sujet qui s'adonne et objet qui se donne. Dans le même contexte, l'exploitation et le parasitisme désignent les exigences démesurées, imposées par le travail créateur. En analysant cette relation dynamique d'abandon volontaire et de contraintes obligées, René Passeron insiste aussi sur un effet de réciprocité paradoxale :

« L'artiste appartient à l'œuvre dans la mesure où elle le dévore, mais inversement, l'œuvre appartient à l'artiste, elle le libère. Certains ressentent surtout la présence du tyran. » [3]

Pour le sujet créant, le « monstre à nourrir » en tant que travail créateur de l'œuvre, présente deux visages différents, il remplit deux fonctions opposées : la dévoration et la délivrance. La mesure de ces deux actes est donnée par le degré d'appartenance réciproque : œuvre ↔ artiste. Du côté du créateur, les deux formes de manifestation sont les conséquences d'une polarisation, le résultat d'une division antinomique : s'offrir au monstre et s'en délivrer.

Dans le cas de Jorge Semprun, écrivain témoin d'une expérience extrême et survivant du camp nazi, la dévoration et la délivrance (telles qu'il les révèle dans son livre) se radicalisent, l'écriture et la vie entrent dans le règne de l'insoutenable :

« Tout recommencerait tant que j'étais vivant : revenant dans la vie, plutôt. Tant que je serais tenté d'écrire. Le bonheur de l'écriture, je commençais à le savoir, n'effaçait jamais ce malheur de la mémoire. Bien au contraire : il l'aiguisait, le creusait, la ravivait. Il le rendait insupportable. Seul l'oubli pourrait me sauver. » (*L'Ecriture ou la vie* : 189)

Pour ce type de sujet créant, le rapport entre l'écriture et la vie prend des formes excessives : le bonheur de l'écriture a comme revers inéluctable le malheur de la mémoire et, la tentation et le besoin d'écrire engendrent le malheur de vivre. La polarisation

2Passeron, René (1996): *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, 3e édition revue et augmentée, VRIN, Paris, p.295.
3Idem, p.302.

s'organise en deux séries antinomiques : écriture – malheur – mort et silence – oubli – vie. Seul le geste, le désir, la tentation d'écrire voue déjà le sujet à un état absurde, « en proie à l'angoisse la plus nue, la plus insensée puisque nourrie par la vie même, par la sérénité et les joies de la vie, autant que par le souvenir de la mort » (*L'Ecriture ou la vie* : 188). L'écrivain envisage la condition et l'état du sujet humain, en rapport direct avec la position du sujet créant, dans la vie et dans l'écriture. La fonction de l'écriture (chance, atout et profit) dans l'existence et dans l'évolution du sujet humain devient une priorité, une condition et une garantie (possible, du moins espérée) de sa délivrance.

L'analyse de l'évolution du sujet créant chez Jorge Semprun permet d'identifier les cinq phases du travail créateur, établies par Didier Anzieu, en 1981, dans *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Le sujet créant traverse d'abord les deux premières phases du travail créateur : la phase du saisissement créateur et la phase de prise de conscience de représentations psychiques inconscientes. Dans cette étape de son évolution et dans ce cas particulier, d'abord, le sujet créant explore sa crise intérieure, il éprouve une dissociation du moi, il vit une régression dont il rapporte ensuite en pleine lumière son refoulé ancien. Dans cette deuxième phase, chez Jorge Semprun, l'écriture appelle la mort et écrire empêche ou interdit de vivre.

D'une manière paradoxale, l'écriture, nourrie par l'expérience et le souvenir de la mort, finit par aiguiser, creuser et raviver la mort, la mort du sujet, dans le sens le plus propre du terme. Ce qui ne contredit pas la pertinence du concept poïétique « monstre à nourrir », tout au contraire, elle en constitue la réciproque inouïe.

L'issue du sujet créant demeure pourtant et obsessivement liée à l'écriture – niée, déniée, oubliée forcément –, elle porte toutes les traces de la métamorphose du sujet humain et elle supporte toutes les mutations nécessaires à la quête de l'écriture.

« Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon de parvenir, c'est l'écriture. Or celle-ci me ramène à la mort, m'y enferme, m'y asphyxie. Voilà où j'en suis : je ne puis vivre qu'en assumant cette mort par l'écriture, mais l'écriture m'interdit littéralement de vivre. » (*L'Ecriture ou la vie* : 189)

Pour le sujet créant, l'expérience de la mort constitue un acquis unique et véritable précisément par son unicité et par son exemplarité. La finalité même de sa vie humaine est complètement consacrée à employer cette mort pour servir l'écriture : une écriture pour dire, exprimer et porter en avant la vie. L'écriture assure ainsi au sujet la survie spirituelle, lui promet un avenir et une pérennité. Mais, en échange, elle l'enferme dans la mort. Paradoxalement, le sujet s'impose d'assumer cette mort et il le fait par un exercice d'endurance et un travail de volonté. L'écriture comme issue et finalité devient à la fois le moyen d'y parvenir : une conduite par laquelle le sujet doit soumettre ses forces, son temps, sa vie à cette fin déterminée et exclusive. Cet emploi de soi-même en dépit de soi et contre soi, forme de consécration et de sacrifice, désigne en effet l'ascèse de l'écriture.

Tout en essayant d'encadrer ce matériau concret dans un temps et un espace intérieur, de donner une forme au chaos de la mort, le sujet créant passe à la troisième phase du travail créateur, celle de l'institution d'un code et d'un corps pour son œuvre. Cette troisième phase du travail créateur est étroitement liée à la quatrième, celle de la composition de l'œuvre où le sujet créant, de la position d'un Surmoi, entreprend tout un débat de questions éthiques et esthétiques et s'investit dans une exploration des variantes techniques.

Dans le cas particulier de Jorge Semprun, l'écriture est définie comme un processus qui implique plusieurs données : une conduite du sujet (dévouement, abnégation, finalité absolue, détermination exemplaire), une technique (fabrication, façon de parvenir), une

relation étroite entre le sujet et le livre en train de se faire (l'écriture ramène le sujet créant à la mort, l'enferme dans la mort, l'asphyxie), une conversion du sujet (l'obligation d'assumer la mort pour vivre avec la transformation totale du sujet). La réunion de tous ces éléments, leur mise en place conduit en effet à la création d'un espace particulier : l'espace de l'écriture. Cet espace constitue à la fois un moyen de production, car le sujet créant y opère toutes les transformations par l'écriture. Conduite, conversion et technique ne suffissent pas pourtant pour rassasier « le monstre à nourrir » (je ne puis vivre, l'écriture m'interdit littéralement de vivre). Pour l'écrivain Jorge Semprun, « le monstre à nourrir » n'est pas une métaphore. L'expérience de la mort dans et à travers l'écriture est l'une littérale, vécue et matérialisée dans l'espace écrit des lettres. Elle produit le corps de l'œuvre. La conversion du sujet exige une conversion de la technique : le sujet assume la mort, par l'écriture, et il fabrique de la vie avec toute cette mort, dans l'écriture. La métamorphose, la refonte, le changement, la (trans)mutation, la transformation, la réunion des contraires sont tous les attributs essentiels de l'espace de création ou de recréation, ils désignent tous un processus de fabrication et une conduite du sujet créant. Sinon, une alchimie de la création, usant d'une terminologie à la fois métaphorique et métaphysique, pour désigner une méthode de réalisation spirituelle.

Chez Jorge Semprun, la cinquième phase du travail créateur, celle de la production de l'œuvre au dehors, forme, organise et engendre en effet le discours auctorial, à travers lequel le sujet créant arrive à exposer et surmonter ses obstacles intérieurs, à se détacher de soi, à éclaircir son positionnement dans le passé et dans l'avenir du point de vue de l'œuvre terminée, à affronter les critiques possibles, à achever son rapport avec l'œuvre ou à enclencher un autre travail de création.

Le discours auctorial chez Jorge Semprun a le mérite de reconstituer, de retracer, de définir la configuration particulière de toutes les phases du travail créateur. De plus, il a la qualité de former à la fois l'ossature et la chair du livre, la raison et le corps de l'œuvre, le canevas et son accomplissement, l'esquisse et son exécution, le nœud et son dénouement. L'acte et l'activité d'écriture s'imposent comme un centre de convergence dont découlent des manifestations spécifiques : la réflexion sur le processus créateur, la réflexion sur la conduite opératoire du sujet créant, les exigences particulières de l'écriture et la quête d'une formule propre, autobiographie romanesque et/ou métatextuelle.

Dans le déroulement des événements intérieurs et extérieurs, doublement filtré par l'ordre du souvenir et celui d'une organisation concentrique du récit, les principaux repères dans l'évolution du sujet restent toujours liés au désir d'écrire, au projet d'écrire, au pouvoir d'écrire, à la décision de ne pas écrire, à l'abandon de l'écriture, à l'oubli de l'écriture, au choix d'écrire ou de vivre, au prix à payer pour écrire, à la question de comment survivre à l'écriture.

Les jalons temporels, brouillés par tous les détours de la métatextualité, restent bien fixés dans la rétrospective de la mémoire : le 26 avril 1945, date de son dernier jour à Buchenwald, le 5 août 1945 lorsqu'il tombe d'un train (évanouissement ou suicide), 1947 avec l'abandon du projet d'écrire et la décision d'oublier pour vivre ; seize ans après, en 1961, l'écriture du *Grand Voyage* et 1963, sa publication ;*La guerre est finie*, un film écrit en 1965 ; 1987 avec le brouillon d'un livre en cours et la rencontre avec soi-même, etc.

Pour Jorge Semprun, écrire signifie « replonger de nouveau dans ce long travail de deuil de la mémoire. Interminable, une fois encore. » Chacun de ses ouvrages constituent, pour lui, « l'un des récits possibles de l'expérience d'autrefois, inépuisable par essence ». Le travail en cours de chacun de ses livres (la composition de l'œuvre, quatrième phase du travail créateur) ou leur publication (la production de l'œuvre au dehors, cinquième

phase du travail créateur) marquent, pour lui, « le retour en force des anciennes angoisses ».

« Ainsi, si j'avais réussi, en 1961, à écrire le livre abandonné seize ans plus tôt – à écrire, du moins, l'un des récits possibles de l'expérience d'autrefois, inépuisable par essence –, je payais cette réussite, qui allait changer ma vie, par le retour en force des anciennes angoisses. » (*L'Ecriture ou la vie* : 261)

La particularité de l'écriture chez Jorge Semprun est que la première et deuxième phases du travail créateur développent une prolongation et une immixtion, à divers degrés, dans les trois autres : l'institution d'un code, la composition et la production de l'œuvre au dehors. La dissociation/régression du moi, respectivement, le débordement du refoulé (que le sujet créant essaie de maîtriser par une prise de conscience renouvelée) guettent de l'ombre le sujet créant en lui signalant chaque fois leur présence, en lui rappelant chaque fois leur puissance de dissolution, avant, pendant et après le processus de production. Chaque livre devient ainsi l'espace d'une confrontation particulière entre la mort – l'écriture – la vie. Durant toutes ces épreuves éthiques et ces essais techniques, le sujet créant subit, connaît et expérimente à la fois diverses étapes du faire créateur de l'œuvre et de son propre devenir spirituel. Le long délai de temps de seize ans met en évidence l'impossibilité des reprises (tout le long de cet intervalle), la défaillance de certains choix (les récits possibles) et le poids de l'abandon (hantise de l'œuvre), en définitif, le prix de la réussite finale. « Le retour en force des anciennes angoisses » est une des manifestations du « monstre à nourrir », du côté de l'ombre, mais l'expression signale surtout le danger de mort auquel le sujet créant s'expose chaque fois qu'il commence à écrire, la confrontation avec le refoulé de la mort qui envahit subtilement le sujet, l'intrusion accablante de l'expérience d'autrefois que le sujet doit dépasser, le combat permanent avec la mort qui l'habite sans qu'il puisse s'en déprendre.

Dans les témoignages de l'auteur sur l'évolution de son rapport avec l'écriture, de vrais documents poïétiques, le syntagme « prix à payer » désigne le travail de deuil de l'écriture, une forme spécifique de l'ascèse de l'écriture. Dans le cas de Jorge Semprun, le « prix à payer » ou les affres de ce travail de deuil comprennent de multiples variations.

Pour Jorge Semprun, le récit à écrire équivaut à un dépouillement de soi (« le récit que je m'arrachais de la mémoire, bribe par bribe, phrase après phrase »), à un acte de d'autodévoration (il « dévorait ma vie », « mon goût de vivre », « mon envie de persévérer dans cette joie misérable »), au consentement d'un échec, d'un inachèvement, à la décision d'abandon du livre en cours, au choix du silence, au choix radical de l'oubli. Sinon à l'acceptation d'une solution extrême :

« j'ai décidé de choisir le silence bruissant de la vie contre le langage meurtrier de l'écriture. J'en ai fait le choix radical, c'était la seule façon de procéder. J'ai choisi l'oubli, j'ai mis en place, sans trop de complaisance pour ma propre identité, fondée essentiellement sur l'horreur – et sans doute le courage – de l'expérience du camp, tous les stratagèmes, la stratégie de l'amnésie volontaire, cruellement systématique. » (*L'Ecriture ou la vie* : 260) ou

« je n'y parvenais qu'à un prix exagéré. Au prix de ma propre survie, en quelque sorte, l'écriture me ramenant sans cesse dans l'aridité d'une expérience mortifère. » (*L'Ecriture ou la vie* : 259) ou, encore,

« Non pas parce que je ne parvenais pas à écrire : parce que je ne parvenais pas à survivre à l'écriture, plutôt. Seul un suicide pourrait signer, mettre fin volontairement à ce travail de deuil inachevé : interminable. » (*L'Ecriture ou la vie* : 225)

L'impuissance à écrire ou plutôt l'impossibilité d'écrire sont surpassées par l'incapacité de survivre à l'écriture. Une fois de plus, les rapports habituels entre le sujet

et son *opera finita* sont renversés, celle-ci ne lui rapporte pas la délivrance espérée et mérité, mais le replonge dans le travail de deuil inachevé, interminable. En effet, l'œuvre achevée déclenche, entretient et accélère sans fin le travail de deuil, elle prolonge sans fin le prix à payer. L'*œuvre achevée* nourrit le deuil, elle en représente sa manifestation concrète, son négatif photographique. Le *non finito* réservé généralement à l'œuvre (par rapport à une matérialisation parfaite ou à un degré variable de réalisation assumé par le sujet créant, résultat d'un travail artistique spécifique) est transféré sur le travail de deuil du sujet créant, un processus intrapsychique pénible qui perdure au risque de la dissolution du sujet. Dans le cas particulier de Jorge Semprun, il n'y a que l'œuvre qui puisse être achevée, tandis que le travail de deuil de son écriture reste inachevé, condamné à la durée (durée de la vie du sujet), donc interminable.

Dans la confrontation avec Thanatos, l'Eros offre au sujet une solution provisoire et compensatoire : « Je me laissais aimer et j'essayais d'écrire. Plutôt : j'essayais de survivre à l'écriture qui me rongeait l'âme. » (*L'Ecriture ou la vie* : 226) Afin de revenir dans la vie, après l'expérience de la mort dans les camps nazis, le sujet envisage aussi la solution de l'amnésie. Léthé devrait lui enlever le souvenir de son expérience infernale : « la vie était à ce prix. Oubli délibéré, systématique, de l'expérience du camp. Oubli de l'écriture, également. Il n'était pas question, en effet, d'écrire quoi que ce fut d'autre. Il aurait été dérisoire, peut-être même ignoble, d'écrire n'importe quoi en contournant cette expérience. Il me fallait choisir entre l'écriture et la vie, j'avais choisi celle-ci. J'avais choisi une longue cure d'aphasie, d'amnésie délibérée, pour survivre. » (*L'Ecriture ou la vie* : 227)

Dans le devenir du sujet créant, l'asphyxie provoquée par l'écriture, l'oubli délibéré, la cure d'aphasie, le choix de la vie contre l'écriture représentent des moments distincts et emblématiques pour l'évolution d'une conduite soumise en permanence aux doubles exigences de la vie et de la mort. Pour ce type de sujet créant, leur valeur est interchangeable et surtout monnayable : car le sujet choisit d'ailleurs de payer l'une par l'autre. Soumis à leur excès, il rase leur limite subtile de démarcation, frôlant l'invivable, l'indicible, l'inimaginable, l'intransmissible, l'inépuisable.

La *Lettre sur le pouvoir d'écrire* de Claude-Edmonde Magny, dont il ne se sépare jamais depuis 1947, reste pour Jorge Semprun « le seul lien, énigmatique, fragile, avec celui que j'aurais voulu être, un écrivain. Avec moi-même, en somme, la part de moi la plus authentique bien que frustrée. » Abandon, refuge, investissement, choix délibéré, toute épreuve du travail de deuil témoigne du désir indestructible de Jorge Semprun d'être et de se faire écrivain.

Le silence, l'oubli délibéré, l'amnésie systématique, l'abandon du livre sont autant de stratagèmes auxquels le sujet s'adonne, s'attache afin de pouvoir se détacher par contre de l'envahissement et de l'intrusion de la mort. Tous ces choix possibles sont les termes d'un échange cruel, le prix que le sujet consent à payer pour sa délivrance. Chacun de ces choix possibles remet en cause la question de l'identité du sujet, une identité que le sujet est prêt à sacrifier (« sans trop de complaisance pour ma propre identité »).

Niée, refusée, abandonnée, décriée, mais toujours convoitée, l'écriture lui offre la voie d'accès à son propre moi, elle lui fournit le lien avec le moi authentique. Chez Jorge Semprun, le sujet créant vit dans l'incapacité ou dans l'impossibilité de se détacher de l'expérience mortifère, qu'il qualifie d'inépuisable, par essence. L'écriture, la fabrication de l'œuvre lui sert de moyen privilégié pour se dégager de l'emprise de cette expérience mortifère. Mais, à la fois, l'écriture occupe la position adverse et s'érige en principal obstacle de l'affranchissement du sujet lorsque celui-ci choisit délibérément le « silence bruissant de la vie contre le langage meurtrier de l'écriture ». Pour la fabrication de son

œuvre, pour accomplir son désir le plus intime, pour préserver son moi authentique, le sujet créant pratique toutes les épreuves du travail de deuil de l'écriture, en payant chaque fois le prix de son devenir : « Je suis devenu un autre, pour pouvoir rester moi-même. » Dans la fabrication de l'œuvre, chez Jorge Semprun, le sujet créant suit la voie emblématique de l'ascèse de l'écriture.

BIBLIOGRAPHY

Anzieu, Didier (1981) : *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*,Gallimard, Paris.

Dufrenne, Mickel, sous la direction de (1994, 1996) : *Recherches poïétiques*, Tome I, II *Le Matériau*, Collection d'esthétique, Editions Klincksiek, Paris.

Mavrodin, Irina (1982) : *Poietică şi poetică*, Univers, Bucureşti, ed. 2, Scrisul Românesc, Craiova, 1998.

Mavrodin, Irina (1999) : *Uimire şi poiesis*, Scrisul Românesc, Craiova.

Mavrodin, Irina (1994) : *Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului*, Eminescu, Bucureşti.

Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer (1995) : *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris.

Passeron, René (1966) : *La Naissance d'Icare. Eléments de poïétique générale*, Editions ae2cg, Paris.

Passeron, René (1989) : *Pour une philosophie de la création*, Editions Klincksieck, Paris.

Passeron, René (1996) : *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, 3e édition revue et augmentée, VRIN, Paris.

Semprun, Jorge (1994) : *L'écriture ou la vie*, Editions Gallimard, Paris.

Valery, Paul, (2000) : *Variété I, II, III, IV et V*, Editions Gallimard, Paris.

PHEDRA. FROM THE GREEK TRAGEDY TO THE MODERN HYPOSTASES OF DISTURBED FEMININITY (EURIPIDES, RACINE, SARAH KANE)

Diana Nechit
Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Perhaps one of the most elusive female figures in the history of the theatre, with a journey that reaches the areas of modern theatre, Phaedra is a character who embodies the issue of culpability and revenge, adulterous love and the socio-political context of different historical epochs. This paper is not an indictment, but rather an insight into the psychology of a woman / queen who, through certain gestures and opinions, prefigured the modern typology of controversial and abysmal femininity. Three playwrights, three different epochs, and three divergent approaches to a tragic heroine that pushes her madness to the sacrificial gesture of killing by fire. Our analysis aims to establish the boundaries between a certain socio-political and cultural determinism and the pathology of amorous obsession. Is Phaedra a victim of a state-of-mind, of a tyrant and absent husband or is she a victim of her own distress and alienation?The approach will be a comparative one, trying to determine, from one hypostasis to another, the specific differences, gains or losses of sense and substance of the character.

Keywords: Phaedra, Euripides, Racine, Sarah Kane, comparative literature

Poate una dintre cele mai abisale figuri feminine ale istoriei teatrului, cu un parcurs ce ajunge până în zonele teatrului modern, Fedra pune în scenă problematica culpei și a răzbunării, iubirea adulterină și contextul socio-politic al diferitelor epoci istorice. Lucrarea de față nu își propune un rechizitoriu, ci, mai degrabă, o introspecție a psihologiei unei femei / regine care, prin anumite gesturi și opinii, a prefigurat tipologia modernă a unei feminități controversate și abisale. Trei dramaturgi, trei epoci diferite și trei abordări divergente ale unei eroine tragice ce își duce nebunia până la gestul sacrificial al uciderii prin foc. Analiza noastră își propune să stabilească limitele dintre un anume determinism socio-politic și cultural și patologia obsesiei amoroase. Este Fedra o victimă a uneltirilor de stat, a unui soț tiranic și absent sau victima propriei tulburări și rătăciri? Abordarea va fi una comparatistă, încercând să stabilim, de la o ipostază la alta, diferențele specifice, câștigurile sau pierderile de sens și de substanță ale personajului.

Yasmine Khadra, în lucrarea *Les anges meurent de nos blesseures*, se referea la noțiunea de vină în următorii termeni: „La faute n'est qu'un tort, elle est la preuve que le mal est en nous, qu'il est organisé, aussi nécessaire, que l'angoisse et la fièvre."[1]. Imaginea Fedrei a fost mereu definită în termeni de vină, fatalitate și liber arbitru. Diferitele versiuni ale tragediei, în funcție și de contextul politic și filozofic al epocilor la care aparține fiecare dintre ele, au oscilat între aceste trei axe determinante. Vom încerca prin această lectură comparatistă să analizăm noțiunea de culpă, de vină tragică, a Fedrei în trei din cele patru tragedii cunoscute, de a depista sursa și originea acestei vini. Operele la care vom face referire sunt *Hipolit* de Euripide (428 î.Hr.), *Fedra* de Racine (1677) și *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane (1996). Nu vom face referiri la *Fedra* lui Seneca (din primul secol al erei noastre), preferând modelul tragediei grecești al lui Euripide și datorită schimbării de titlu care situează tragedia într-o cu totul altă direcție.

1 vezi Yasmine Khadra, *Les anges meurent de nos blessures*, Julliard, Paris, 2013.

În modelul tragediei antice, mitologia joacă un rol principal în evoluția destinelor personajului. Ca în majoritatea pieselor Antichității, omul este cu totul neputincios în fața destinului și a zeităților, asimilate unor forțe exterioare, implacabile care orientează și modelează existența indivizilor și care constituie substanța literaturii greco-romane. În versiunea lui Racine se simte foarte bine influența jansenismului care a marcat scrierile și filozofia dramaturgului clasic și care ne dă posibilitatea să înțelegem personajul Fedrei și motivația comportamentului său din perspectiva liberului arbitru. La Racine, personajul a fost încă de la început cuprins de regrete și de remușcări, iar această asumare a vinii a condus-o pe Fedra până la actul final al sinuciderii ei: „Sur mes justes remords tes pleurs en prévalus”[2]. Această atitudine este în deplină concordanță și cu estetica clasicismului, cu tendințele moralizatoare și purificatoare, remușcarea și asumarea sentimentului de culpă fiind garanția unei salvări a personajului ce transcende, astfel, noțiunea de păcat.

Euripide pune în centrul operei sale imaginea lui Hipolit, Fedra devenind un personaj secundar, catalizator prin acțiunile sale impulsive, stăpânite de pasiune, și irațională al eroismului și nobleței tragice a personajului masculin. Euripide o prezintă pe Fedra drept o femeie tiranică, supusă pasiunilor și jocurilor puterii politice, o manipulatoare abjectă, pe când, în versiunea lui Racine, interesul dramatic se mută pe pasiunea Fedrei, fapt ce este argumentat și prin schimbarea titlului. În mitologia greacă, numele Fedrei semnifică „cea strălucitoare, cea luminoasă”. Racine încearcă să construiască o coeziune dramatică a personajului Fedrei în contextul timpurilor moderne; personajul devine, astfel, mai frumos, mai poetic, așa cum se prefigurează încă din prefața tragediei: „Voici encore une tragédie dont le sujet est pris d’Euripide ; quoique j’aie suivi une route un peu différente de celle de cet auteur pour la conduite de l’action, je n’ai pas laissé d’enrichir ma pièce de tout ce qui m’a paru de plus éclatant dans la sienne.”[3]. Vina Fedrei este controversată, în funcție de autorii care s-au aplecat asupra istoriei acestei femei. Victimă a iubirii sau a fatalității divine sau a propriilor impulsuri sexuale, așa cum apare în ultima versiune, cea mai modernă, a lui Sarah Kane care, la fel ca și Racine, pune accentul pe pasiunea vinovată resimțită de Fedra pentru fiul ei vitreg, Hipolit.

1. Vină și liber arbitru la *Fedra* Antichității greco-latine (Euripide)

În Dicționarul Le Grand Robert, vina este definită ca „manquement à la règle morale ; mauvaise action”[4]. Spunem că o persoană greșește, atunci când acțiunile sale contravin la ceea ce societatea indică drept corect și moral. Concepția de vină variază, în funcție de epocă, spațiu, societăți, indivizi și timpuri. Comunitatea poate să pedepsească vinovatul prin sancțiuni morale sau prin lege. Cât despre liberul arbitru, este o noțiune intens dezbătută atât de filozofie, cât și de teologie și morală. Thomas Hobbes precizează că fiecare om este stăpânul actelor sale și că orice om este capabil să acționeze fără nicio influență exterioară. Fiind un apărător al liberului arbitru, confirmă că orice act negativ voluntar merită să fie pedepsit: „Je le déclare, quelle que soit la cause nécessaire qui précède une action, si cette dernière est néanmoins interdite, celui qui l’accomplie volontairement peut à bien droit être puni…”[5]. Pentru Jacques Bossuet, în *Le Traité de libre arbitre*, liberul arbitru devine o partitură pe care omul trebuie să o joace, pentru a exercita o acțiune oarecare: „Plus je cherche en moi-même la raison qui me détermine, plus je sens que j’en ai aucune autre que ma seule volonté ; je sens par-là clairement ma

2 Jean Racine, *Théâtre complet*, Garnier, Paris, 1960, p. 59.
3Ibidem, p. 18.
4Le Robert, 2014.
5Thomas Hobbes, *De la liberté et de la nécessite*, Librairie philosophique, J. Varin, Paris, 1993, p. 76.

liberté qui consiste uniquement dans un tel choix."[6]. În rândurile ce urmează, vom încerca să vedem cum operează cele două concepte în conturarea personajului Fedra de către Euripide.

La Euripide, personajul principal este Hipolit și zeița Venus, Fedra fiind un personaj secundar. În timpul redactării piesei, Euripide a prezentat textul în fața atenienilor cu titlul *Hipolit*. În timpul reprezentației, remarcile critice au fost negative, iar Euripide a fost constrâns să rescrie textul, conform codurilor epocii, sugerându-i-se să împartă textul în două părți, și anume în *Hippolyte voilé* și *Hippolyte porte couronne*, după cum apar în versiunea franceză. Titlul primei versiuni a fost motivat prin versul 146: „Voile mon visage". Această frază a fost pronunțată de Hipolit în timpul agoniei cauzate de blestemul tatălui său. Cealaltă versiune a fost aleasă ca urmare a gestului lui Hipolit de a depune o coroană pe capul zeiței Diana, pentru a o omagia. După monologul inițial al Afroditei, Hipolit ia cuvântul, fiind, astfel, primul om care apare în piesă. Fedra nu apare decât mai târziu și moare în prima jumătate a piesei. În monologul zeiței Venus, se anunță procesul de răzbunare intentat lui Hipolit. Cauza acestei furii este refuzul lui Hipolit de a o onora pe zeiță și, din contră, de a-i acorda onoruri Dianei. Venus prezintă termenii răzbunării sale împotriva lui Hipolit, insuflându-i Fedrei o iubire necontrolabilă pentru fiul ei vitreg. Această pasiune devine tulburătoare pentru ea, dar preferă să o țină ascunsă. Dădaca este singura care bănuiește adevărul și o provoacă pe Fedra să divulge cauza maladiei sale. În cele din urmă, Fedra îi mărturisește dădacei cauza suferinței sale, rugând-o totodată să nu divulge secretul nimănui. Fiindu-i milă de ea, dădaca îi spune adevărul lui Hipolit, dar, din nefericire, Fedra aude întreaga conversație și, totodată, respingerea ei de către fiul său vitreg. Furioasă din cauza refuzului, Fedra o blestemă pe dădacă, îl acuză pe Hipolit de viol și se spânzură. Tezeu răzbună moartea soției sale și în repudiază pe Hipolit care este ucis de zeul Neptun.

În versiunea lui Euripide, Fedra este prezentată asemenea unei persoane pe moarte, care nu mai poate suporta povara unei iubiri neîmpărtășite. Vina Fedrei nu este cea de a se fi îndrăgostit, ci de a se fi răzbunat post-mortem, prin scrisoarea mincinoasă pe care o lasă lui Tezeu și prin care îl învinuiește pe Hipolit de un viol fals. Dragostea pasională pe care i-o poartă lui Hipolit este una indusă de către zei, ceea ce o face neputincioasă în fața ei și nu îi oferă nicio posibilitate de a se salva. În schimb, gestul învinovățirii mincinoase a lui Hipolit este unul volitiv, prin urmare, vinovat. Dacă iubirea era răzbunarea zeilor, prin gestul scrisorii, Fedra vrea să ia locul acestora, atrăgându-și nu doar ura oamenilor, ci și pe cea a zeilor care declanșează un lung șir de morți în jurul ei. Subiectul iubirii ei este ucis de răzbunarea acelorași zei: „Mais, ô, Neptune, mon père, des trois vœux que jadis tu m'a promis d'accomplir, exauces-en un contre mon fils ! Et que ce jour ne passe sans qu'il soit puni, si les promesses que tu m'as faites sont efficaces."[7].

Euripide ne prezintă o Fedră cuprinsă de remușcări și care luptă împotriva acestui rău ce o cuprinde încetul cu încetul. Ea își păstrează secretul în adâncul inimii, întrucât nu poate dezvălui aceste sentimente rușinoase de care nici măcar nu era responsabilă. De fapt, se sinucide din cauza remușcărilor și a rușinii resimțite în urma mărturisirilor dădacei. Fedra e considerată o persoană inocentă în opera lui Euripide, fiind doar un obiect al manipulării zeilor. Ea se sinucide nu din cauza vinii, ci din cauza rușinii pe care o resimte. Deși Euripide o prezintă drept inocentă, nu îi acordă dreptul liberului arbitru care ar fi acționat doar referitor la gestul scrierii scrisorii și, implicit, al acuzării lui Hipolit de viol. Abia în acest moment, Fedra ar fi avut dreptul la o alegere care i-ar fi adus

6Jacques Bossuet, *Le Traité de libre arbitre*, J. Varin, Paris, 2016, p. 104.
7Euripide, *Hippolyte*, p. 113.

salvarea. Rușinea, dar și vanitatea femeii respinse, au fost, și de data aceasta, mai puternice decât justiția și remușcările.

2. Fatalitate și remușcare salvatoare în tragedia clasică (Jean Racine)

Opera lui Racine a apărut în ianuarie 1677, cu titlul *Phèdre* și a fost direct influențată de scrierile lui Euripide și Seneca. Racine încearcă să creeze un personaj mult mai atașant și conform gustului epocii sale. Autorul francez se îndepărtează de modelul lui Euripide, în primul rând, prin faptul că însuși personajul Fedrei își declară iubirea față de Hipolit și nu prin indermediul unei persoane interpuse, așa cum apare la modelul grec. În prefața piesei, Racine declară că „Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente."[8]. Chiar dacă și autorul evocă prezența zeilor, aceștia nu fac parte propriu-zis dintre personajele tragediei. Epoca lui Racine a fost una clasică, iar creștinismul își atinsese deja apogeul. Absența zeilor contravine ideii de fatalitate, culpabilitatea Fedrei fiind, astfel, mult mai evidentă, în absența elementului mitologic. În tragedia Fedrei, ideile jansenismului de la Port Royal sunt mai mult decât evidente. Fedra se știe blestemată încă de la naștere, chiar dacă încearcă să lupte împotriva forței superioare care o conduce: „Vous aimez: on ne peut vaincre sa destinée : par un charme fatal, vous fûtes entraîner."[9].

Responsabilitatea vinii Fedrei se află în comportamentul său. Fedra știe că pasiunea sa s-a născut dintr-un lucru interzis, iar sentimentele pe care le are pentru Hipolit sunt unele vinovate. Pe de altă parte, Racine ne arată că sentimentele Fedrei sunt dominante și greu de învins, Fedra apărând într-o dublă ipostază, și anume una conștientă de vina sa, și care acționează în consecință, și o alta victimă a uneltirilor zeilor. Autorul francez a creat pentru ambele ipostaze pagini textuale de o mare sensibilitate. Pentru prima dată, personajul Fedrei devine atașant, puternic și uman, în ciuda slăbiciunilor sale. Liberul arbitru este mai clar expus în textul lui Racine, decât în cel al modelului original. Fedra discerne gravitatea manipulării sale de către sentimentele ce i le poartă lui Hipolit și recunoaște că nu poate face nimic pentru a scăpa de ele. Cedează voluntar în fața lor și sfârșește prin a fi cotropită de sentimentul de vină. Remușcările Fedrei sunt mai puternice în opera lui Racine, Fedra își declară trădarea și vinovăția în fața lui Tezeu și apoi se sinucide. Sentimentul de culpabilitate este atât de puternic la Fedra, încât, în fața conștientizării răului făcut lui Hipolit, înghite otrava care o va salva de propria ei remușcare.

În tragedia raciniană, Fedra își acceptă pasiunea ca pe o fatalitate din naștere, împotriva căreia nu poate lupta. Nu vede niciun fel de ieșire din această situație. Încă de la început, ea conștientizează fatalitatea conform căreia într-o zi va fi pedepsită pentru păcatele ei. Ca în mai toate piesele Antichității, omul este total neputincios în fața destinului și a divinității, iar aceste forțe exterioare compun însăși esența literaturii greco-romane. Problema care ne-o punem în fața operei lui Racine este de a ști dacă acesta a reinventat concepția fatalității din operele Antichității sau dacă fatalitatea trebuie înțeleasă aici într-un sens figurat ca fiind accelerarea și orbirea provocată de pasiunea amoroasă. Forestier, un exeget important al operei raciniene, afirma că nu este nicio lucrare despre Racine în care să nu se revină asupra problematicii fatalității tragice în teatrul său[10]. Mitologia la Racine are un rol periferic, iar forțele exterioare, divinitățile, destinul, soarta servesc drept ornamente și sunt lipsite de o existență reală. Motorul acțiunii tragice este pasiunea. Lucien Goldmann, din contră, afirmă că Racine a recreat fatalitatea prin

8Racine, p. 19.
9 Ibidem, p. 27.
10 Forestier, *Œuvres complètes. De Racine*, 1999, p. 13.

viziunea jansenistă. Aceasta vrea să însemne că personajele din *Fedra* sunt neputincioase în fața unei forțe supranaturale, asemănătoare fatalității antice, chiar dacă aceasta este simbolizată, într-un al doilea rând, prin imaginea unei opresiuni sociale, a unui oprobiu public[11].

3. Pulsiune și exagerare în tragedia modernă (Sarah Kane)

Sarah Kane modernizează mitul Fedrei și îl transformă într-o poveste fără echivocuri ce disecă cu umor negru dorințele și angoasele personajelor. Sarah Kane rupe în bucăți textul tragediei pe care îl recompune după bunul ei plac, în scopul de a îl face mai accesibil publicului de teatru modern. Dincolo de violența și de aciditatea textului, eroii săi sunt fragili, atașanți, determinați atât în bine, cât și în rău, îndrăgostiți, vii și pasionali. Anumite gesturi și acțiuni ale personajelor sunt triviale, dezgustătoare chiar, situate la limita normalității, dar încărcătura poetică a textului lui Sarah Kane le salvează de căderea în derizoriu și vulgaritate. Acest text ce se alimentează în mod direct din tragismul racinian se eliberează de rigoarea regulilor tragediei clasice, de pudoare, de reținere și de un anume imobilism în care personajele tragediei clasice păreau prinse. La Sarah Kane, pasiunea, îndrăgostirea înflăcărată a Fedrei lui Racine se completează cu sexualitatea maladivă, exagerată a personajelor. Sexualitatea personajelor scriitoarei britanice nu este una ușor de asumat, ușor de trăit, ci, mai degrabă, una exigentă, exagerată, care rupe psihicul și sensibilitatea acestora. Nimeni nu se sfiește să vorbească despre sexualitatea proprie care se exhibă în aspectele ei cele mai organice, fiziologice, fără nicio tendință din partea autoarei de a atenua sau a voala discursul literar. Acestea se pot înscrie și în contextul apartenenței dramaturgului britanic la mișcarea teatrală *In-yer-face theatre,* ostentația fiind unul dintre mijloacele preferate pentru a combate suficiența și ipocrizia socială a timpului. Moartea, sângele, violența, sexul nu mai țin de culise, nu mai sunt amintite în monologurile personajelor, ci sunt trăite direct pe platou. Dacă ne-am referi la textul lui Sarah Kane în termenii artei fotografice, originalul este fotografia, iar adaptarea modernă funcționează asemenea unui negativ ce conturează în tușe puternice, în alb și negru, fără detalii superflue anodinul situației. Sarah Kane epurează textul de referințele mitologice și cele legate de Antichitatea greco-romană, singurele referințe fiind cele la Biblie, accentul mutându-se de pe tablourile mitologice pe cele ale unui creștinism dogmatic și normativ. De la grandoarea mitică ale arhetipurilor clasice și antice, Sarah Kane trece la conturarea caricaturală, grotescă a unor personaje atât de *umane*, încât creează spectatorului o stare de *malaise*. Valorile morale ale tragediilor clasice este substituită de pulsiunile inconștiente ale corpurilor neîngrijite, murdare, purulente. Televizorul este un accesoriu omniprezent în textul lui Kane, suprapunându-se opiniei publice și corului din versiunile anterioare. Comentariul trivial înlocuiește morala, iar purificarea este aproape imposibil de atins.

Contrastele dintre *greutatea* valorică a numelor personajelor și contextul mizerabilist în care acestea se zbat devine cu atât mai sordid. Astfel, încă din prima didascalie a textului, autoarea ilustrează un decor decadent spre kitsch, populat cu elemente specifice unei contemporaneități aflate într-un permanent stadiu de putrezire: „*Un palat regal./ Hippolytus stă într-o cameră întunecoasă și se uită la televizor. E tolănit pe o canapea, înconjurat de jucării electronice scumpe, de ambalaje goale de cipsuri și dulciuri, iar peste tot sunt risipite șosete și chiloți murdari./ Mănâncă un hamburger fixând cu privirea pâlpâitul luminos al unui film hollywoodian./ (...) Își*

11 Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959.

strecoară penisul în șosetă și se masturbează până ejaculează fără nicio urmă de plăcere./ Îndepărtează șoseta și o arunc pe podea./ Începe să mănânce un alt hamburger."[12]. Oarecum, înlăturarea valorilor morale specifice textelor clasice coincide cu schimbarea spațiului, a decorului: regalitatea arhitecturală a palatului este subminată de superficialitatea și non-valoarea produselor artistice hollywoodiene ori de *junk food*-ul zilelor noastre. La fel, pasiunea este înlocuită de o fiziologie redusă doar la o serie de gesturi robotizate; nu mai există iubire ori plăcere, ci doar secreții, ritualuri fără fond, lipsite de o justificare concretă.

Kane nu modernizează decât câteva elemente în adaptarea sa, ceea ce duce la o formă de hibridizare textuală. Tezeu, Hipolit și Fedra sunt de sânge regal ca în tragedia clasică, spațiul este indicat încă din didascalia inițială ca fiind unul circumscris unui palat regal; Tezeu este un rege afemeiat ce cade pradă de mai multe ori viciului, Fedra este o regină femeie delăsată, dar toate detaliile și parcursurile personajelor sunt subsumate unui spațiu și unui timp caracterizat prin topoii contemporaneității noastre. Așa cum am relevat în paragraful de mai sus, referindu-ne la didascalia inițială, jocurile electronice, cipsurile, dulciurile, hamburgerii, televiziunea, supușii înnebuniți după spectacol și consumerism țin locul conștiinței publice și politice, moralei și salvării ce caracterizau versiunile anterioare. În textul lui Sarah Kane se simt și aluziile personale ale dramaturgului la adresa monarhiei britanice, iar grotescul rezidă, în special, în contrastul puternic dintre conversațiile personajelor ce descind din Antichitatea clasică și aportul simptomatic de elemente ale contemporaneității.

Kane aderă la o trivializare a personajelor sale. Astfel, Hipolit este un prinț obez ce se masturbează în șosete, Fedra este o regină înșelată și neglijată de soțul ei și care consultă un medic pentru fiul ei abuziv, iar Strophe este o adolescentă plină de bun-simț, victimă a circumstanțelor și a contextului familial care o înlocuiește pe dădaca din versiunile clasice. În urma plecării tatălui său, Tezeu, Hipolit cade pradă depresiei și decadenței. Regina va încerca să îl salveze și cheamă un doctor să-l consulte. Asumându-și neputința, regina va încerca să îl facă pe Hipolit să se îndrăgostească de ea și să se bazeze pe complicitatea lui Strophe. Aceasta din urmă încearcă să o sfătuiască de bine pe Fedra care cultivă o pasiune dezaxată pentru fiul ei adoptiv: „Mă trezesc cu asta, mă arde. Îl doresc atât de tare, încât cred că o să explodez. Îi vorbesc. Îmi vorbește, știi, ne cunoaștem atât de bine, îmi spune tot felul de lucruri, suntem foarte apropiați. Îmi povestește despre sex și cât de tare îl deprimă asta."[13]. În ciuda avertizărilor lui Strophe, Fedra îi mărturisește lui Hipolit pasiunea ce i-o poartă care, la rândul său, o respinge violent. Isterizată și bolnavă de furie, Fedra îl acuză de viol, deși singurul act de apropiere fizică dintre cei doi a fost o partidă de sex oral pe care regina a condus-o din proprie inițiativă. După ce îl acuză de viol, Fedra se sinucide. Strophe încearcă să-l convingă pe Hipolit să spună adevărul, dar acesta preferă să se predea fără nicio tentativă de a se apăra. La întoarcerea sa, Tezeu jură să răzbune corpul neînsuflețit al Fedrei și provoacă mulțimea, chintesență a răului colectiv. Amețită de mirosul de sânge, o persoană din mulțime taie organele genitale ale prințului, iar Tezeu îl eviscerează. Hipolit este tăiat în bucăți și aruncat pe grătar. După ce o violează pe Strophe, fără a ști că este ea, Tezeu se sinucide, la rândul lui, iar platoul în care zac cele trei cadavre mutilate se umple de vulturi. Moartea celor patru personaje nu are nimic grandios, tragic, nu este nici epifanică, nici purificatoare, ci doar un gest violent, sângeros și gratuit. Niciunul dintre personaje nu se salvează, deși Tezeu resimte remușcări după ce constată că a violat-o pe Strophe, iar Hipolit, pentru prima oară, contemplă cerul și începe să zâmbească. Finalul este în

12Sarah Kane, *Iubirea Fedrei*. Traducere de Eugen Wohl.
13Ibidem.

întregime condus de răul colectiv, de setea de sânge a mulțimii, pentru care totul nu este decât un spectacol în plus, de data asta, *live*.

Dincolo de acest fir dramatic ușor ostentativ, textul autoarei britanice privilegiază, asemenea textului lui Euripide, imaginea lui Hipolit care, de altfel, apare în majoritatea scenelor. Nu întâmplător, titlul acestei piese poartă în sine o ambivalență semantică ce trimite, deopotrivă, la atât la emoția resimțită de regină, cât și la obiectul dorinței sale, și anume fiul său vitreg. Iubirea (maladivă, obsesivă) Fedrei este, prin urmare, Hipolit, același titlu purtând în sine și reminiscențele unui cinism coroziv de factură (post)modernă ce potențează proiectul demitizant al lui Sarah Kane.

BIBLIOGRAPHY

Euripides, *Hippolytus*, Cambridge University Press, Cambridge, 2007;
Kane, Sarah, *Complete Plays*, Methuen, London, 2001;
Racine, Jean, *Théâtre complet*, Garnier, Paris, 1960;

Barthes, Roland, *Despre Racine*, Editura pentru Literatură Universală, București, 1969;
Bossuet, Jacques, *Le Traité de libre arbitre*, J. Varin, Paris, 2016;
Domenach, Jean-Marie, *Întoarcerea tragicului*, Editura Meridiane, București, 1995;
Goldmann, Lucien, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Gallimard, Paris, 1959;
Hobbes, Thomas, *De la liberté et de la nécessite*, Librairie philosophique, J. Varin, Paris, 1993;
Khadra, Yasmine, *Les anges meurent de nos blessures*, Julliard, Paris, 2013;
Mauron, Charles, *Inconscient dans l'œuvre de Racine*, Ophrys, Paris, 1957;
Nietzsche, Friedrich, *Nașterea tragediei*, Editura Pan, București, 1992;
Steiner, George, *Moartea tragediei*, Editura Humanitas, București, 2008.

THE PROPAGANDISTIC DIMENSION OF TEACHING ROMANIAN LITERATURE IN SCHOOLS BETWEEN 1965-1989

Cosmina Cristescu
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:Under Nicolae Ceauşescu's totalitarian regime, Communist propaganda and education were closely connected. The two laws of education issued under his regime (The Law of Education no. 11 from May 13, 1968 and The Law of Education no. 28 from December 21, 1978) reflect the subordination of education to the unique party's principles.
A major role in the period 1965-1989 will be given to studying Romanian language and literature in schools. The new literature has the mission to shape the consciousness of the future citizen of the communist homeland. The Romanian textbooks, turned into propaganda tools, made an active contribution to the education of the students in the communist spirit.
The methodologies of teaching Romanian published in the period are also injected with propaganda. They include at every step instructions, directives, guidelines for Romanian teachers to form the new man able to serve in the future the single party's interests. The atheistic education of pupils, their training in the communist spirit will become one of the priorities of teaching Romanian literature.
In the methodologies of teaching Romanian, exemplifying the methodological problems is generally done on texts having propagandistic content. The intention of the communist regime is to change reality according to its ideological claims.The politicization of education is acute and despite the official discourse, the educational system undertakes an ideological training.

Keywords: Communism, curricula, Romanian literature, propaganda, methodology

După instaurarea regimului comunist în România, procesul de învăţământ capătă funcţia de îndoctrinare. Şi în perioada regimului Gheorghe Gheorghiu-Dej, ca şi în cea ulterioară, la care vom face referire, a regimului Nicolae Ceauşescu (1965-1989), predarea literaturii în şcoală va fi subjugată obiectivelor politico-ideologice ale partidului.

Ideologizarea şcolii românești este reflectată şi de conţinut metodicilor de predare a limbii şi literaturii române în şcoala. Metodica este o disciplină pedagogică care orientează predarea unui anumit obiect de învăţământ, pornind de la specificul acestuia.

Corelate cu realităţile sociale şi politice ale vremurilor, metodicile de predare a limbii şi literaturii române accentuează, după 1965, anul în care noua Constituţie proclama România drept republică socialistă, rolul esenţial al literaturii române în formarea conştiinţei socialiste: „Scopul final al predării literaturii în şcoală trebuie să fie formarea şi dezvoltarea conştiinţei socialiste a elevilor, a atitudinii noi faţă de muncă şi societate, înlăturarea influenţelor ideologice burgheze, făurirea omului nou."[1]

Studierea limbii şi literaturii române în şcoală are o importanţă majoră. Predarea acestei discipline urmăreşte în primul rând, educarea patriotică şi ateistă a elevilor, abia în plan secund aflându-se alte obiective, care ar fi trebuit să fie prioritare având în vedere specificul disciplinei: „Limba şi literatura română se predă cu scopul ca alături de celelalte obiecte din învăţământ să contribuie la realizarea educaţiei comuniste a elevilor,

1 I.D. Lăudat(coord.), *Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973, p. 148.

prin formarea unei concepţii ştiinţifice despre natură şi societate, a educaţiei morale şi estetice a elevilor."[2]

Cele două legi ale învăţământului publicate în perioada regimului Ceaușescu accentuează explicit orientarea ideologică a educaţiei făcute în şcoală. Legea Învăţământului nr. 11[3] din 1968 (votată de Marea Adunare Naţională la 13 mai 1968) este prefaţată de o expunere de motive pe trei pagini: „Învăţământul are drept scop însuşirea, de către cetăţeni, a culturii generale şi a cunoştinţelor necesare exercitării unor profesiuni utile societăţii, formarea concepţiei lor materialist-dialectice despre natură şi societate, educarea intelectuală, morală, estetică şi fizică, cultivarea dragostei lor faţă de patrie şi popor, faţă de idealurile de pace şi progres social."[4]

Şi Legea Învăţământului nr. 28[5] din 1978 (votată de Marea Adunare Naţională la 21 decembrie 1978) reflectă subordonarea tot mai acentuată a sistemului educativ faţă de politica partidului. Primul paragraf al legii subliniază, utilizând limbajul de lemn bine cunoscut, finalitatea educaţiei în şcoala comunistă: „Programul Partidului Comunist Român de edificare a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism stabileşte, ca obiective fundamentale ale învăţământului, pregătirea multilaterală a cadrelor necesare tuturor domeniilor de activitate, în strânsă legătură cu cerinţele producţiei de bunuri materiale şi spirituale, formarea şi educarea omului nou, perfecţionarea continuă a pregătirii profesionale, ştiinţifice şi tehnice a oamenilor muncii, asigurarea condiţiilor pentru dezvoltarea şi afirmarea capacităţilor creatoare ale membrilor societăţii, ridicarea nivelului general de cultură şi cunoaştere al poporului."[6]

Permanenta ingerinţă a politicului în chestiuni care privesc educaţia este o trăsătură malignă a regimului totalitar din România. „Indicaţiile" şefului statului comunist din perioada 1965-1989 sunt un eufemism pentru dictate: „Documentele Partidului Comunist Român, concepţia secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, cuprind indicaţii precise cu privire la modernizarea continuă a procesului de învăţământ. Principiul fundamental îl constituie, bineînţeles, integrarea învăţământului cu cercetarea şi producţia, respectiv cu activitatea practic utilă din punct de vedere social.

Formarea omului societăţii socialiste multilateral dezvoltate, capabil să devină, în perspectivă, purtător al proiectării şi înfăptuirii comunismului necesită însă o permanentă integrare în învăţământ a achiziţiilor revoluţiei ştiinţifice-tehnologice de astăzi, nu numai sub raportul informaţiei de specialitate, ci şi sub acela al metodologiei şi tehnologiei. În acest cadru se cer tratate problemele concrete de modernizare, atât sub aspect instituţional, cât şi sub aspectul activităţii zilnice a cadrelor didactice şi al perfecţionării acestora în vederea înnoirii procesului de învăţământ, în verigile sale constitutive."[7]

Aceste observaţii reflectă faptul că, după instaurarea regimului totalitar în România, învăţământul are o altă finalitate şi anume formarea de cadre medii şi superioare care să pună în aplicare programul partidului în toate domeniile de activitate.

2*Ibid.*, p. 5.
3*Lege privind învăţământul în Republica Socialistă România* în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România",Partea I, anul IV, nr. 62, luni 13 mai 1968, pp. 484-505.
4*Ibid.*, p. 484.
5*Legea educaţiei şi învăţământului* în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, marţi 26 decembrie 1978, pp. 1-20.
6*Ibid.*, p. 1.
7 Al. Bojin (coord.), *Îndrumări metodice privind studierea limbii şi literaturii române în şcoală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980, p. 5.

I.D. Lăudat(coord.), ***Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*****, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973**

Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu[8] este un volum complex, care se vrea un instrument util profesorilor cu puţină experienţă la catedră sau celor care urmează cursuri de perfecţionare.

Colectivul de autori porneşte în elaborarea metodicii de la studierea programelor analitice şi manualelor şcolare în vigoare, care stabilesc intenţionalitatea educativă a cunoştinţelor de limbă şi literatură predate în şcoala de cultură generală. Capitolele şi subcapitolele dedicate studiului literaturii sunt concepute de Constantin Parfene, care va publica patru ani mai târziu o metodică dedicată exclusiv predării literaturii române. Proiectele didactice propuse spre exemplificare sunt preluate din lucrările de grad ale unor cadre didactice.

Dezavantajul elaborării lucrării de către un colectiv de autori este că fiecare dintre ei oferă o introducere prea lungă şi generală capitolului pe care îl concepe.

Primul capitol este dedicat problemelor introductive ale metodicii (obiect, scop, structură).

Capitolul al doilea abordează pregătirea necesară profesorului de limba şi literatura română pentru lecţie, precum şi planificarea predării materiei la acest obiect. Se insistă asupra pregătirii de specialitate, care asigură activităţii profesorului orizontul specific al disciplinei pe care o predă.

Capitolul al treilea dezbate predarea limbii române în şcoală. Problemele sunt amănunţit tratate, insistându-se asupra chestiunilor de nuanţă în privinţa interpretării unor probleme de limbă.

Capitolul face loc propagandei comuniste şi patriotarde: „Şcoala pregăteşte copiii pentru viaţa socială, dar viaţa socială presupune existenţa limbii. Nu poate participa din plin la viaţa socială cel ce nu stăpâneşte acest instrument de legătură şi de progres social. Mai ales în epoca şi în societatea noastră, în care se înfăptuieşte o profundă transformare socială şi culturală, în care fiecare individ este chemat să aibă partea sa de contribuţie, limba are un rol deosebit. Învăţământul din şcoala noastră este chemat să pregătească astfel de oameni care să servească sarcinile sociale. Copiii trebuie să-şi însuşească instrumentul necesar în acest scop – limba poporului, să fie stăpâni pe posibilităţile ei expresive, în forme accesibile.”[9] În elogiul pe care îl aduce limbii materne este citat pedagogul rus Uşinski, foarte frecvent pomenit şi în metodicile predării limbii române publicate în anii 1950.

„Repetarea la infinit a dogmelor şi a miturilor ideologice nu vizează să întărească la şcolari convingerea potrivit căreia comunismul este stadiul ultim al dezvoltării umanităţii; de altfel, numeroase mărturii o demonstrează, pisarea ideologică provoacă mai curând un efect contrar, o reacţie de dispreţ şi de respingere”[10], apreciază istoricul şi sovietologul francez FrançoiseThom.

Analizând demonstrația ca metodă de învățământ, la limba română se dau exemple de contrageri ale unor propoziții subordonate, precum: ”Iar spicele din țărână când cresc sug sânge omenesc”/ ”Iar spicele din țărână crescând sug sânge omenesc”[11]. Versul aparține unui poet al propagandei, foarte prezent în manualele școlare unice publicate în perioada comunistă, Mihai Beniuc.

8 I.D. Lăudat(coord.), *Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.
9*Ibid*., p. 28.
10Françoise Thom, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005, p. 150.
11I.D. Lăudat(coord.), *op. cit.*, p. 49.

Capitolul oferă recomandări şi în privinţa modului în care trebuie alese textele pentru interpretarea gramaticală. Excesele provoacă hilaritate: „Textele pe baza cărora se face analiza trebuie alese cu grijă atât sub aspectul conţinutului, cât şi al formei. Ele trebuie să aibă un conţinut care să servească scopurile instructiv-educative. Trebuie evitate textele cu conţinut mistic, acele care oglindesc morala individualistă burgheză cum ar fi: *O mână spală pe alta... Dai, n-ai* etc. Ele trebuie să cuprindă valori educative, să fie legate de realitate şi, cât mai mult posibil, de sarcinile construirii socialismului."[12]

Capitolul dedicat receptării literaturii române accentuează funcţia socială a artei în comunism, a cărei cunoaştere este de extremă importanţă pentru profesor: „Fiind un fenomen social, opera literară este expresia experienţei de viaţă a scriitorului dintr-o epocă determinată. În al doilea rând, analiza oricărei opere literare trebuie apreciată în unitatea ei dialectică a raportului dintre conţinut şi formă.

Aceste elemente de bază ale esteticii marxist-leniniste: literatura ca fenomen social şi unitatea dialectică dintre conţinutul şi forma ei, trebuie reţinute ca date fundamentale în cadrul metodei de care ne ocupăm."[13]

Aplicaţiile privind predarea lecturii literare se fac pe textele unor autori români de valoare (M. Eminescu, I.L. Caragiale, V. Alecsandri etc.).

În subcapitolul dedicat compunerilor şcolare, ca exemplificare pentru compunerea de sinteză, se alege tema „realismul în literatura română". Mesajul este acelaşi: educaţia nu este neutră din punct de vedere ideologic. În acest sens, pentru lămurirea conceptului de realism se menţionează contribuţiile lui Fr. Engels (privind veridicitatea şi tipizarea) şi M. Gorki (privind conceptul de realism socialist). Pentru a identifica obiectivele criticii sociale în opere reprezentative pentru realism, sunt enumerate: „contradicţiile sociale ale orânduirii burghezo-moşiereşti; falsul patriotism şi demagogia politicianismului burghez; viaţa grea a maselor; ambiţiile micii şi marii burghezii; instituţionalismul statului burghezo-moşieresc; dezumanizarea."[14] Concluzia este că realismul e un „aspect dominant al literaturii române în perioada maturizării ei artistice."[15]

Cel mai puternic mesaj propagandistic este transmis în subcapitolul referitor la predarea istoriei literaturii române. În spiritul timpului, autorul consideră că „studiul istoriei literaturii române dă elevilor prilejul să vadă în creaţia scriitorilor noştri legătura acestora cu viaţa, cu năzuinţele poporului. Şi în felul acesta, elevii găsesc în viaţa şi opera scriitorilor exemple admirabile de urmat în atitudinea şi activitatea lor din prezent şi de mai târziu."[16]

Viitorii profesori sau profesorii care se perfecţionează primesc nelipsitele indicaţii: „De asemenea, expunând etapele vieţii scriitorului trebuie să insistăm asupra formaţiei sale ideologice, care se va reflecta în întreaga sa activitate socială, ca şi în opera sa literară.

În cazul în care în opera scriitorului s-au strecurat şi idei retrograde, faţă de concepţia noastră de azi despre lume şi viaţă, profesorul este dator să explice elevilor că influenţele, exercitate în acest sens, constituiau ideologia orânduirii în care a trăit şi s-a format scriitorul. (Este cazul scriitorilor orânduirii feudale şi al celei următoare ei.)"[17]

Subcapitolul subliniază şi importanţa educării în spirit comunist a elevilor: „Programa circumscrie şi organizează materia istoriei literaturii române potrivit cu scopul şi sarcinile învăţământului de cultură generală. Ea acordă un spaţiu mic literaturii

12*Ibid.*, p. 61.
13*Ibid.*, p.146.
14*Ibid.*, p. 189.
15*Ibid.*, p. 189.
16*Ibid.*, pp. 214-215.
17*Ibid.*, p. 216.

perioadei feudale şi creşte treptat în perioadele următoare, deoarece în creaţiile scriitorilor noştri clasici şi contemporani sunt exprimate la un înalt nivel artistic sentimentele de ataşament faţă de patrie şi popor; iar când este vorba de literatura orânduirii socialiste, aceasta este un admirabil mijloc de educaţie comunistă a tineretului."[18]

Capitol al cincilea vizează contactul elevilor cu literatura în afara clasei şi a şcolii. Tangenţele literarului cu politicul sunt incontestabile: „În licee, organizarea de cercuri de creaţie este absolut necesară. Elevii liceelor pot participa şi la cenaclurile orăşeneşti, patronate de comitetele U.T.C. şi de inspectoratele şcolare."[19] Apartenenţa (obligatorie) la organizaţia de pionieri mobilizează cei mai tineri membri ai republicii populare să participe la înfăptuirea politicii partidului şi statului în şcoală.

Cel mai puţin realist capitol al lucrării este ultimul, referitor la existenţa cabinetului de limba şi literatura română în şcoli şi la dotarea acestuia. Sala de cabinet trebuie „să satisfacă normele ergonomiei pedagogice"[20], în dulapurile de tip bibliotecă lucrările de specialitate trebuie aşezate într-o „ordine perfectă"; „Normal este ca în cabinetul de literatură fiecare operă, care constituie obiect de studiu în şcoală, să se afle în mai multe exemplare. Un număr de 15-20 de exemplare din fiecare operă se consideră suficient. Operele literare trebuie aranjate în dulapuri (sau rafturi) în conformitate cu planificarea materiei pe ani de studii şi trimestre."[21]

Cabinetul trebuie utilat cu o pletoră de mijloace audio-vizuale: „Unul sau două dulapuri mai mici, în compartimentele cărora vor fi aranjate fonoteca (discurile literare, lingvistice; benzile de magnetofon cu înregistrările adecvate disciplinei), filmoteca (în care vor fi rânduite, conform programei, diafilmele, diapozitivele şi filmele cu caracter didactic şi cu problematica disciplinei) şi diferitele dispozitive şi aparate (1 picup, 1 magnetofon, diascol, aparat de proiecţie cinematografică, epidiascop, aparatul pentru citirea microfilmelor)."[22]

Lista nu se opreşte aici: un stelaj, o tablă, un ecran, o cabină de proiecţie, un televizor, un aparat radio, „mesuţe sau pupitre şi scaune mobile, aşezate, pe cât posibil, în amfiteatru pentru elevi. Mesele şi scaunele trebuie să corespundă datelor antropometrice şi ergonomice, cât şi unor criterii economice (rezistenţă, cost scăzut)."[23] Mijlocul pe care îl are la dispoziţie profesorul pentru a-şi echipa cabinetul este autodotarea. În sprijinul acestuia vin „spiritul de iniţiativă şi pasiunea profesorilor"[24], precum şi concursul conducerii şcolii.

Discursul oficial accentuează la rândul lui, devotamentul cadrelor didactice şi mai ales dotările materiale ale şcolilor comuniste: „Dispunem în învăţământ de o bază materială modernă şi un puternic detaşament de cadre didactice şi trebuie să facem totul pentru a folosi în cele mai bune condiţii acest potenţial, ridicând pe o treaptă calitativ superioară întregul învăţământ – important factor de cultură şi civilizaţie, de dezvoltare multilaterală a societăţii noastre socialiste."[25] Este ştiut faptul că realitatea în şcolile comuniste este cu totul alta decât imaginea cosmetizată transmisă cu ajutorul limbajului de lemn.

18*Ibid.*, p. 215.
19*Ibid.*, p. 292.
20*Ibid.*, p. 318.
21*Ibid.*, p. 319.
22 *Ibid.*, p. 319.
23*Ibid.*, p. 319.
24*Ibid.*, p. 319.
25 Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, Bucureşti, 1979, pp. 47-48.

Analizând discursul comunist, aceeaşi Françoise Thom remarcă lipsa lui de substanţă şi perversitatea limbii de lemn: „există un punct în care discursul de lemn se îndepărtează definitiv de stilul ştiinţific şi îşi trădează apartenenţa la ideologie: fiecare afirmaţie implică o judecată de valoare, fiecare propoziţie este orientată."[26]

La sfârşitul lucrării, bibliografia generală, include, fără falsă modestie, multe titluri ale lucrărilor publicate de coautorii metodicii. Lipseşte, însă, bibliografia ideologică.

Constantin Parfene, *Literatura în şcoală: Contribuţii la o didactică modernă a disciplinei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977

Cărţile lui Constantin Parfene au reprezentat puncte de reper în predarea limbii şi literaturii române în şcoală, nu numai înainte de decembrie 1989, ci şi după înlăturarea regimului comunist. Metodica din 1977[27] este foarte complexă, poate una dintre cele mai polivalente metodici de predare apărute la noi. Cartea este dedicată exclusiv predării literaturii române, în condiţiile în care majoritatea metodicilor aleg să trateze împreună atât predarea limbii române, cât şi a literaturii.

La baza lucrării stau experienţa la catedră a autorului, dar şi cele mai recente (pentru data la care a fost publicată) cercetări din domeniile teoriei şi criticii literare, psihologiei şi pedagogiei. Cartea este foarte bine structurată, este riguroasă şi modernă. Nu teoretizează excesiv, încercând să pună la dispoziţia profesorilor, studenţilor sau elevilor cât mai multe sugestii didactice concrete.

Biografia de specialitate oferă repere teoretice necesare pentru motivarea soluţiilor propuse. Biografia dedicată ideologiei politice cuprinde patru titluri, ce reflectă instalarea cultului personalităţii lui Nicolae Ceauşescu: *Cuvântare la Conferinţa cadrelor şi activului de partid din învăţământul superior* (Nicolae Ceauşescu), *Raport la cel de-al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român* (Nicolae Ceauşescu), *Directivele Congresului al XI-lea al P.C.R.* şi *Programul P.C.R. de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism*.

Într-un interesant studiu, *Ceauşescu, critic literar*, care include şi stenogramele întâlnirilor lui Nicolae Ceauşescu cu membri ai Uniunii Scriitorilor, Liviu Maliţa evidenţiază dorinţa şefului statului comunist de a planifica inclusiv arta în termeni de producţie şi de a transforma scriitorii în activişti ideologici: „Nu există vreo calificare profesională, care să-i dea dreptul lui Nicolae Ceauşescu să se pronunţe în materie de cultură şi artă. Ceea ce nu înseamnă că el nu o face, cu o anumită ostentaţie chiar. Imun la ridicol, dornic să-şi rentabilizeze atuurile extraestetice, dă curs veleităţilor de critic literar. (...) Concepţia sa asupra artei este îngust politică, nedepăşindu-l nici în anii 70 pe Jdanov. Arta este secundară şi nu are alt rol în afara aceluia de a ilustra ideologia şi politica partidului."[28] De aceea, şi textele publicate în manualele şcolare unice de literatura română, pe care se fac observaţii metodice, servesc unor interese de propagandă.

Referinţele (mult mai numeroase) din metodica lui Parfene, legate de teoria, critica şi istoria literaturii, precum şi cele de pedagogie, didactică şi metodologie şcolară, includ nume semnificative din literatura de specialitate românească şi străină (G. Călinescu, A. Marino, E.M. Forster, Wellek şi Warren, J. Piaget etc.).

Capitolul introductiv, dedicat teoriei literaturii, cuprinde multe informaţii despre literatura ca artă, despre modul specific de existenţă al operei literare, despre specificitatea limbajului poetic etc. Informaţiile sunt precise şi punctuale, autorul

26Françoise Thom, *op. cit.*, p. 76.

27 Constantin Parfene, *Literatura în şcoală: Contribuţii la o didactică modernă a disciplinei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.

28 Liviu Maliţa, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007, p. 35.

lansându-se în teorii, citând alţi teoreticieni ai literaturii, trăgând concluzii. Pretenţia este una de exhaustivitate, Parfene încercând să nu lase descoperit niciun aspect pe care îl presupune receptarea literaturii în şcoală.

Nu lipsește, însă, ca și în metodica analizată anterior, demonstrația că arta e o formă specifică a conștiinței sociale, fiind strâns legată de procesul muncii, după cum argumentează Fr. Engels. Se face referire și la teoriile marxiste care oferă un răspuns asupra modului în care a contribuit „munca la modelarea omului, la transformarea lui într-o ființă capabilă să domine natura și să o înfrumusețeze”[29].

Trimiterile bibliografice conţin, pe lângă nume şi titluri de referinţă (Roland Barthes, *Analiză şi interpretare*; Solomon Marcus, *Poetica matematică*; R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*; Tudor Vianu, *Scriitori români* etc.), şi *Programul P.C.R. de făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism* („Scânteia”, anul XLIV, nr. 9961, 1 septembrie 1974) sau Fr. Engels, *Dialectica naturii*.

Spre deosebire de alte lucrări de specialitate publicate în perioada la care facem referire, metodica nu este impregnată de propagandă. Puţinele trimiteri ideologice nu-i ştirbesc complexitatea şi valoarea. Rolul lor evident a fost acela de a ajuta cartea să treacă de instrumentul dominant de control ideologic, cenzura.

Capitolul al doilea tratează importanţa pe care o are literatura română în procesul de învăţământ. Autorul precizează, în spiritul metodicilor editate în comunism, scopul urmărit prin predarea acestei discipline: „Înţeles şi abordat în specificul său artistic, obiectul *Literatura română* aduce o contribuţie substanţială la educarea multilaterală a şcolarilor.”[30]

Acelaşi capitol face loc şi unor observaţii legate de manualul de literatură română. Autorul consideră că manualele mai vechi nu-i ajută pe elevi să recepteze literatura. Pentru a putea atinge acest obiectiv, „conceput în viziune modernă, manualul de literatură trebuie să înlesnească, prin reproduceri integrale sau fragmentare, contactul direct cu frumuseţile operelor, să ghideze receptarea estetică prin suite de întrebări problematizate, care să lase liberă intuirea nuanţelor, cât şi exprimarea personală a efectelor produse asupra receptorilor, să cultive creativitatea, prin propunerea de sarcini creatoare, pornind de la specificul fiecărei opere.”[31] Realizarea acestor deziderate pare imposibilă într-un moment istoric în care creativitatea nu era încurajată, conformarea la ideologie reprezentând condiţia obligatorie.

Semnificativ este amplul capitol al treilea, care pune faţă în faţă tradiţionalul şi modernul în tehnologia receptării literaturii în şcoală. Astfel, unor metode tradiţionale de învăţare, cum ar fi expunerea, li se opun metode noi şi moderne (problematizare, brainstorming, învăţare prin descoperire etc.). Acelaşi capitol tratează modernizarea mijloacelor tehnice în studierea literaturii, precum şi înnoirea formelor de organizare a procesului receptării literaturii în şcoală. Păstrând coordonatele enunţate în titlu, Parfene abordează atât lecţia tradiţională, cât şi lecţiile moderne (de tip dezbatere, seminar).

În subcapitolul dedicat modernizării formelor de organizare a procesului receptării literaturii în școală, se fac aprecieri laudative la adresa Concursului de literatură „Mihai Eminescu”, pepinieră pentru potențiali/ viitori scriitori angajați: „An de an, el a mobilizat un număr mereu sporit de participanți, dovedind larga popularitate de care se bucură în rândurile elevilor și, totodată, înaltele sale virtuți instructiv-educative, ca una dintre principalele și prestigioasele forme de organizare și stimulare a studiului literaturii în

29Constantin Parfene, *op. cit.*, p. 5.
30*Ibid.*, p. 23.
31*Ibid.*, p. 34.

şcoală şi în afara ei. Este o formă instituţionalizată, fiind organizată de Ministerul Educaţiei şi Învăţământului, de C.C. al U.T.C. şi Societatea de ştiinţe filologice din R.S.R."[32].

Observaţii interesante oferă subcapitoul referitor la pregătirea profesională a profesorului de limba română. Este ştiut faptul că rolul profesorului în şcoala comunistă este unul de o extremă importanţă, deoarece lui îi revine misiunea de a forma/ „formata" spiritele tinere. De calitatea şi cantitatea cunoştinţelor pe care profesorul le are şi pe care este capabil să le transmită, de pregătirea lui profesională, dar mai ales ideologică, de talentul pe care îl pune în valorificarea resurselor obiectului pe care îl predă, depind atât eficienţa procesului de învăţământ, cât mai ales eficienţa propagandei: „Profesorul de literatură este chemat să contribuie la realizarea educaţiei comuniste a tineretului şcolar, folosindu-se de înaltele virtuţi sensibilizatoare ale operelor literare."[33]

În capitolul al patrulea, care oferă îndrumări pentru receptarea textului literar în funcţie de genul căruia îi aparţine, textele alese pentru exemplificare nu sunt concepute de apologeţi ai comunismului. De exemplu, aplicaţiile privind receptarea unor texte lirice se fac pe *Plugarii* de O. Goga, *Lacul* de M. Eminescu, *Noaptea de mai* de Al. Macedonski, *Marş funebru* de G. Bacovia, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga, *Riga Crypto şi lapona Enigel* de I. Barbu şi *Trebuiau să poarte un nume* de M. Sorescu.

Pentru ca demersul să fie complet, ultimul capitol al lucrării se referă la verificarea, aprecierea şi notarea progresului şcolar al elevilor.

La finalul cărţii, autorul subliniază ideea că sugestiile metodice oferite de metodică trebuie preluate creator de către fiecare profesor şi adaptate condiţiilor din şcoala în care profesează. Cu puţine excepţii, autorul metodicii reuşeşte să nu se transforme într-un propagator al ideilor comuniste, ci să se ocupe de problemele care privesc studierea literaturii române în şcoala generală şi liceu.

Concluzii

Multe dintre metodicile apărute în epoca Ceauşescu sunt injectate cu propagandă. Ele cuprind la tot pasul indicaţii, directive, îndrumări pentru fabricarea omului nou, care să servească în viitor partidul unic. Cu puţin execepţii, sub presiunea puternică a factorului politic, metodicile uită scopul pentru care au fost scrise, neoferind învăţătorilor şi viitorilor profesori un instrument util în activitatea de predare a limbii şi literaturii române.

Propaganda făcută inclusiv prin intermediul metodicilor camuflează un efort de legitimare pentru cei aflaţi la putere, în condiţiile unei slabe adeziuni populare.

BIBLIOGRAPHY

Bojin, Alexandru (coord.), *Îndrumări metodice privind studierea limbii şi literaturii române în şcoală*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980.

Ceauşescu, Nicolae, *Raport la cel de-al XII-lea Congres al Partidului Comunist Român*, Editura Politică, Bucureşti, 1979.

Lege privind învăţământul în Republica Socialistă România în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România",Partea I, anul IV, nr. 62, 13 mai 1968, pp. 484-505.

Legea educaţiei şi învăţământului în „Buletinul Oficial al Republicii Socialiste România", Partea I, anul XIV, nr. 113, 26 decembrie 1978, pp. 1-20.

Lăudat, I.D. (coord.), *Metodica predării limbii şi literaturii române în şcoala generală şi liceu*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1973.

32*Ibid.*, p. 154.
33*Ibid.*, p. 158.

Maliţa, Liviu, *Ceauşescu, critic literar*, Editura Vremea, Bucureşti, 2007.

Metodica predării limbii române clasele I-IV. Manual pentru liceele pedagogice, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.

Parfene, Constantin, *Literatura în şcoală: Contribuţii la o didactică modernă a disciplinei*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.

Thom, Françoise, *Limba de lemn*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005.

REALISTIC CAUSALITY AND ARCHETYPAL FATALISM: GREEK MYTHOLOGY AND ITS INFLUENCE ON EUGENIDES' WRITINGS

Ana Blanca Ciocoi-Pop
Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: Owing to the author's Greek heritage, mythology almost becomes the basis of Eugenides' fiction, a means of making sense of the various social and moral mechanisms which lie at the core of the everyday urban tragedies he is interested in. However, he does not merely employ classical mythological notions and motives, but succeeds in creating a personal mythical universe. As the basic function of mythology is to try to make sense of the world, in employing it, Eugenides tries to come to grips with the present developments in society and family life and to reveal the possible causes of depression, dissatisfaction and hopelessness most of us gave to cope with.

Keywords: Jeffrey Eugenides, mythology, fiction, urban, morality, tragedy

Owing to the author's Greek heritage, mythology almost becomes the basis of Eugenides' fiction, a means of making sense of the various social and moral mechanisms which lie at the core of the everyday urban tragedies Eugenides is essentially interested in. However, he does not merely employ classical mythological notions and motives, but succeeds in creating a mythical universe of himself. As the basic function of mythology is to try to make sense of the world, in employing it, Eugenides tries to come to grips with the present developments in society and family life and to reveal the possible causes of depression, dissatisfaction and hopelessness most of us have to cope with. Therefore, it is not a mythology for mythology's sake, as the author himself admits in a Salon.com interview:

Is including Greek myth in your novels a particular preoccupation of yours? "The Virgin Suicides" had some of the feeling of mythos to it.

It's not something I was conscious of at all with "The Virgin Suicides." I'm more aware of it with this book because it deals with classical themes. I think this comes less from being Greek-American than from studying Latin so much. The first books that I really read closely were "The Aeneid" and "The Metamorphoses." An epic story, and stories where people can go into the underworld and strange things like that happened, were the first stories that seized my imagination when I was young, and I'm starting to think of what a great influence those writers were on me when I look at my novels now. But I'm not conscious of trying to do that. Actually, I think that because my name is Greek, I got a lot more people saying "Eugenides has a Greek chorus" than other people would have gotten using the same narrative voice.

As Ernst Cassirer puts it in Language and Myth, myth is a "miracle of the spirit". It can be viewed as a mode of communication, developing simultaneously alongside ordinary language in our prehistoric ancestors, one of its distinctive features being that it does not necessarily refer back to an objective reality. It may refer to an internal, abstract, conceptual or emotional (invisible) reality. Therefore, although ancient myths cannot be reshaped, new ones can be created at any moment in time. The mythical realm of

Eugenides is an urban one where everyday tragedies mingle with universal human concerns. Furthermore, we can speak about a certain sociological function of myth: to support and validate a particular social order. Myth will always make it clear what ethical code is appropriate. The problem is, as already stated, that these codes are fixed for all time; they are not subject to change. If times change, as they have in the past several millenniums, our myths may run the risk of becoming seriously outdated. Changing times require new myths, and since our times are changing very rapidly, the myth-making function cannot keep up. As a result, we are practically myth-less. Creating new mythological realms, as Eugenides does, is therefore a highly rewarding endeavor. Nevertheless, with Eugenides, one of the essential functions of myth, resolving contradictions of human existence (according to Claude Levi-Strauss), is annihilated, as the author's aim is not to offer solutions, but to pose issues and force his readers into thinking and deciding for themselves. His skepticism turns even mythology into a helpless tool, or, to put it differently, mythology can no longer make sense of the world for us in Jeffrey Eugenides' novels. It is confined to the past, to a temporal dimension which does not seem to have any connection to what we are presently experiencing.

Eugenides is not the only one to have been decisively influenced by mythology. It is needless to say that myths have always had an impressive influence on human consciousness culture and thought. Through their astonishing ability to synthesize essential aspects of life and the world, they become equivalent to history and even religion. Even if they cannot offer any solution to practical problems, they undoubtedly are a source of spiritual comfort for their readership, as the possibility of identification with mythological figures is always present at some level. Consequently, it is more than obvious that myths have enjoyed a wide area of influence in what human culture and thought are concerned. Furthermore, mythology has always provided a huge amount of material for the writer, its symbolism giving way to various and surprising literary interpretations. Mythological figures gradually became embodiments of ideas, ideals, percepts, norms, dreams, nightmares, vices, etc. In this respect, the characters employed in the Homeric epics (Zeus, Hera, Athena, Aphrodite, Apollo and Ares) gradually became the common property of antique poetry. Moreover, Greek writers of tragedy made use of traditional myths to create characters such as Agamemnon and Clytemnestra (in the Oresteya of Eschylus), Antigone (in the play of the same name by Sophocles) and Electra (in plays by Sophocles and Euripides). Gods have also been a constant source of inspiration: as an ideal of masculine beauty, Apollo figures in works of art belonging to all historical periods. Literature and music are equally indebted to mythological themes. Antigone became famous in Sophocle's play, which is based on the conflict between obedience to state laws and to the higher laws imposed by the gods. She was later on employed as a character by the French playwrights Jean Cocteau (1922) and Jean Anouilh (1942), and by the German Bertolt Brecht. Another example could be Electra, subject of plays by French playwright Jean-Paul Sartre (The Flies, 1943) and American playwright Eugene O'Neill (Mourning Becomes Electra, 1931), and of a celebrated opera by German composer Richard Strauss (1909).

What actually makes a tale a myth is its vital importance to the culture that produced it – one could easily state that a cultural community could be characterized by means of its mythology, of the universal, human and social aspects which are of most interest to that particular group of people. Without pushing things too far, we could assert that the same thing holds true for a writer: the myths he is interested in could offer insight into fascinating aspects of his personality and keys to deciphering his work. Some of the best-known types of myths are the ones concerned with world-order, trying to explain the

origin of the world, universal catastrophes such as fire or food, and the afterlife. Nearly all mythologies, although apparently unrelated to each other, share a common type of cosmogony. Eugenides' mythological dimension, however, is primarily centered on the destruction and annihilation of a certain universe and on the impossibility to return to a harmonious and balanced world-order. He is rather concerned with the origin of death and suffering than with the one of life as we know it.

A large number of myths do not focus directly on human beings, but rather on gods. These usually form divine family or pantheon. Greek mythology furthermore presents a story of struggle between generations: the earliest gods were Gaea and Uranus, and their offspring, the Titans. The eldest Titan, Cronos, overthrew his father and was in his turn overthrown by his son, Zeus, who finally took control of the entire universe. This is a point where Eugenides moves close to his Greek heritage, as both The Virgin Suicides and Middlesex deal with the destruction of an old and the rise of a new (but not necessarily benefic) world-order, the process usually involving suffering and struggle. Another common type of myth is the one concerning the life and deeds of heroes. Some of these mythological figures, such as the Greek Achilles, have one mortal and one divine parent, while others are fully human but at the same time blessed with godlike strength or beauty. (Actually, heroes were the ones ancient story-tellers and their audience were probably eager to identify with because despite of their being mortals, they managed to challenge and sometimes even to defeat the arrogant and vindictive gods). Many of these myths deal with significant episodes in the hero's life (the circumstances of his birth, a journey or quest, and the return home). Often, the birth and childhood of a mythological hero is exceptional or even miraculous: for example, the Hebrew prophet Moses, the Greek hero Oedipus, and the Roman heroes Romulus and Remus were all exposed to the elements at birth and left to die, but miraculously survived. A close look at Eugenides' major novels shows that both the Lisbon sisters and Cal can be viewed as heroes in the mythological sense of the term: the girls are blessed with exceptional beauty and a certain magnetism which haunts the chorus of schoolboys for their entire existence, Cal's spiritual journey can be equaled to an odyssey etc. As we will see later on, the Lisbon girls' seclusion can also be compared to the one of the Gods on Mount Olympus, which even accounts for an interpretative parallel between them and the ancient deities.

We have previously mentioned that with Eugenides myth loses its validity and capacity of making sense of a chaotic universe. There were, nevertheless, others apart Eugenides who throughout history questioned mythology's validity. Among the first were the Greek thinkers of the 6th century B.C. In the following centuries the rationalism introduced by them and the monotheism of Judaism, Christianity and Islam gradually replaced myth-making throughout much of the world. Therefore, Eugenides' partial skepticism towards mythology can also be explained by means of this larger skeptical trend.

As any other aspect of human culture, myth also underwent several more or less obvious changes. While in the beginning myths were rather identified with their narrative substance modernity tends to see them as the embodiment of a particular idea or symbol. Being not so much interested in the narrative itself, but rather in its symbolic structure, most analysts of myths in the 18th and 19th centuries showed a tendency to reduce these ancient stories to some essential core, to an all-encompassing idea or principle. In their opinion, that essential core remained once the ornamental elements of the narratives had been removed. Beginning with the 20th century, however, investigators began to pay closer attention to the content of the narratives themselves. Sigmund Freud, for instance, believed that myths (like dreams) synthesize the material of experience by representing it in symbols. Therefore every element must be closely analyzed and decoded, for it could

lead to the understanding of the whole. His pupil Carl Jung gave a different turn to this psychological approach by viewing myths as a general human tendency to draw on a collective body of archetypes. Still another approach belongs to French anthropologist Claude Levi-Strauss, who argued that the main function of myths is to resolve basic contradictions of human existence, such as life and death, nature and culture, identity and otherness. As we have already seen, for Eugenides, myth's main function is to point to a past dimension of balance and tranquility which has gone lost never to be reconstructed, and therefore overshadows both present and future, making happiness and fulfillment impossible. His aim is to demonstrate that in a dehumanized postmodern context supposedly ruled by the rigors of science nothing is able to explain everyday domestic tragedies like the one in The Virgin Suicides or personal tragedies like the one pictured in Middlesex. As G.S. Kirk stated:

Myths concern us not only for the part they play in all primitive, illiterate, tribal, or non-urban cultures . . .; not only for the grip that versions of ancient Greek myths have gained through the centuries on the literary culture of the Western nations; but also because of man's endearing insistence on carrying quasi-mythical modes of thought, expression, and communication into a supposedly scientific age.

He is neither interested in archetypes, nor in symbols, although both of them abound in his writings, but in a subtle moral message derivable from the events he narrates and the characters he pictures. Greek civilization is essentially based on storytelling, no matter if the narration process makes use of the written or spoken word or of any other form of art. Narrative is equivalent to culture here. Identity is conceived as a narrative process, meant to build up a linear movement from ancient (mythical) to modern times. (Cal, the narrator and protagonist of Middlesex, hints at this in the beginning of the novel, when he ironically explains his call for the Muse as genetic inheritance.) Mythology provides, in the case of the Greek people, not only the necessary link to the past, but also the explanation and justification of both present and future. In ancient times, myths were at the same time passed on orally (by the groups of men gathering to exchange tales in cafes and conversation places), and by means of elaborate literary and artistic works. The ancient Greek culture not only tolerated but also encouraged diversity to a wide extent, the Greeks worshipping an impressive number of deities, each one being the embodiment of an idealized, common or even terrifying aspect of human existence. Unlike other belief systems, the Greek one was not based on the concept of a single truth or code and did not lead to the elaboration of any sacred written texts (compare to the previous section on Judaism). This might also be a proof for the inherent skepticism of ancient Greece. Moreover, narrative accounts about the origins and actions of Greek divinities were far from homogenous, depending on whether the tale was part of a comedy, tragedy or epic poem. Mythology was the complex and rich medium by means of which the Greek were able to symbolically express their outlook on the world, on life and on themselves. Therefore, the fact that quite often Eugenides employs comical descriptions alongside mythological allusions may come as no surprise considering that the ancient Greeks themselves made fun of, feared and worshipped their gods at the same time. In a Powells.com interview, Eugenides openly admits blending comic and tragic elements:

Dave: For such a smart, serious novel — and by "serious" I mean to be taken seriously —

it's fairly lighthearted. If you just threw a plot summary at someone, they wouldn't expect it to be as much fun as it is.
Eugenides: In general, that's the way it is with my work. When people hear what The Virgin Suicides is about, they think that it won't be funny at all, and then they read it and they find out that it is. But Middlesex is more broadly comic.
I have a tragic-comic sensibility, I guess. I can't imagine writing something devoid of humor, yet I don't like slapstick that doesn't admit tragedy. I blend them. It's just central to the way I see things.
Mythology was a more than active part of everyday life in ancient Greece, this aspect being mirrored not only by literature, but also by architecture: it is a matter of common knowledge that any Greek city-state devoted itself to a particular god or group of gods in whose honor it built temples. A statue of the god or gods was generally housed there. The city's gods were often honored in festivals and offered various sacrifices usually a domestic animal such as a goat (ritual sacrifice is symbolically alluded to in The Virgin Suicides, however, in this case, it does not fulfill any worship function and is utterly futile). Veronica Ions even points out that: "The Myth, in a primitive society, that is in its original living form, is not just a tale. It is a reality. These stories are of an original, greater, more important reality through which the present life, fate, and mankind are governed. This knowledge provides man with motives for rituals and moral acts." Greek myths served several purposes as regards societal structure and collective consciousness: firstly, they explained the world, secondly they acted as a means of exploration and thirdly, they provided authority and legitimacy. According to Robert Graves,

Mythology is the study of whatever religious or heroic legends are so foreign to a student's experience that he cannot believe them to be true. . . . Myth has two main functions. The first is to answer the sort of awkward questions that children ask, such as: 'Who made the world? How will it end? Who was the first man? Where do souls go after death?'. . . . The second function of myth is to justify an existing social system and account for traditional rites and customs.

Last but not least, they also provided entertainment. As already shown, Eugenides' mythology is no longer able to make sense of anything, and it certainly is not a source of authority, as it is no longer able to bring order into the world by pointing out ancient norms of conduct. Therefore, in Eugenides' case we could probably talk about a function of exploration with mythological structures; that is, in his case, myth works as a means of getting at the core of most present-day conflicts. It is a means of moral and spiritual exploration.
Furthermore, as Harry Schlochower notes,

Recent psychoanalytic discussions of myth have as one of their theses that myth constitutes a form of adaptation bolstering social conformity by the individual to his group. This thesis was set forth by Jacob Arlow in a penetrating and frequently cited article on "Ego Psychology and the Study of Myth" (1961). The myth, Arlow writes, "can be studied from the point of view … how it constitutes a form of adaptation to reality and to the group in which the individual lives, and how it influences the crystallization of the individual identity and the formation of the superego" (p. 375). Mythology as well as art and religion are seen as "subsidiary, institutionalized instrumentalities which bolster the

social adaptation ordinarily made possible by the nightly abrogation of instinctual renunciation in dreams" (379).

Therefore, myth also seems to fulfill a socializing function, enabling people to become part of their community by making its common ideals and creeds more accessible to the individual. As a matter of fact, ancient Greek mythology also tried to explain world order and structure, pointing to the causes which finally led to the current state of things. A relevant example in this sense would be Hesiod's Theogony, a fictional work narrating the origins of the world by relating it to the concept of initial Chaos. Another one of Hesiod's poems, entitled Works and Days, explained the origin of human evil: according to Hesiod, the first woman, Pandora, opened a box whose top she had been forbidden to lift. Her disobedience (similar to the one of the biblical Eve) caused all the diseases and miseries previously confined in the box to escape into the world. Apart from its fictional nature, this myth also points to important issues of gender-relationships of the time. Scholars assume that the poem was composed by a male author for a largely male audience that was receptive to a tale placing women at the root of all evil. Greek myths most often dealt with highly intricate matters, analyzing the complex relationships which form the base of contradictions or the obscure factors that lead to ambiguity. The same sort of moral and ethical dilemma is present with Jeffrey Eugenides: in The Virgin Suicides it is the unexplainable suicide of the Lisbon sisters, while in Middlesex it is Callie's final decision to become Cal. Homer's Iliad provides another vivid example, exploring the consequences of the Greek leader Agamemnon's decision to deprive the warrior Achilles of his allotted prize, a female slave, while at the same time raising the central issue of honor. Achilles feels hurt in his pride as a warrior, but at the same time wonders how it would be appropriate to react: does he have the right to refuse to fight, if that would lead to the destruction of the Greek army? Is his rejection of Agamemnon's offer of compensation justified? Similarly, in Eugenides' case the reader might find himself wondering: was there a morally justifiable or at least comprehensible aspect about the girls' suicide? Is Callie's decision to stay true to herself right, or should she have followed the doctor's advice and consider the surgical procedure turning her into a woman trapped in a man's body?

Legitimacy was still another scope of myths. Any claim action or relationship automatically acquired extra authority if it had a precedent in myth. Following the same pattern, aristocratic Greek families liked to trace their ancestry back to the mythological heroes or gods. This is pictured by the Greek poet Pindar (early 5th century B.C.): in his songs, Pindar praised the victories of some participants in the Olympic Games by linking them with the deeds of their mythical ancestors. Finally, myths were a primary source of enjoyment and entertainment. We have to consider that in a world in which practically no media (at least in the modern sense of the term) existed, the only way to spend spare time, to provide information or to analyze life and the world was by means of narratives. Mythology offered people a chance to learn about other destinies, conflicts or tragedies than their own, and consequently to compare, to draw parallels, to sympathize, to disapprove, to shape their actions and thoughts differently. The Homeric epics, for example, contain vivid descriptions of audiences held spellbound by the songs of bards. Public performances of tragic drama were also hugely popular, regularly drawing some 15,000 spectators.

To conclude, we might state that the mythical realm created by Eugenides is no longer capable of offering ancient or established norms of conduct. It is an individual mythology much alike T.S. Eliots Wasteland. Karen Amstrong notes that:

In 1922, T. S. Eliot depicted the spiritual disintegration of Western culture in The Waste Land. In the legend of the Holy Grail, inhabitants of the wasteland live inauthentic lives, blindly following social norms without the conviction that comes of deeper understanding.
How could people put down creative roots in the "stony rubbish" of modernity, when they are familiar only with "a heap of broken images" — isolated and unassimilated shards of the mythical wisdom of the past? As he confronted the sterility of his civilisation, Eliot's narrator concluded: "These fragments I have shored against my ruins." Only if we piece together these broken insights and recognise their common core can we reclaim the wasteland in which we live.
In our rational society, we have lost touch with the mythical underpinning of our culture…

Nevertheless this does not mean that Eugenides' employment of myth is utterly futile. Even if it fails in providing answers, it points to important social and moral issues which have to eventually be resolved by means of new, individualized myths.

BIBLIOGRAPHY

Newsnight Review. Middlesex by Jeffrey Eugenides. BBC News 9 Oct 2002. http://www.news.bbc.co.uk/1/hi/programmes/newsnight/review
Oprah.com. A Conversation with Jeffrey Eugenides, http://www.oprah.com/oprahsbookclub/A-Conversation-with-Middlesex-Author-Jeffrey-Eugenides
Alter, Alexandra. Nine Years after Middlesex. The Wallstreet Journal, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204422404576595193383674>
Bedell, Geraldine. He's Not Like Other Girls. The Observer. 6 Oct. 2002.
Brown, Jeffrey. Pulitzer Winner for Fiction. Online News Hour. 17 June 2003. <http://www.pbs.org/newshour.bb/entertainment.html>
Brush, Stephen. Postmodernism vs. Science vs. Fundamentalism. National Capital Area Skeptics. February 9 2008. <http://ncas.org/2008_01_01_ncas_archive.html>
Buford, Bill. Stuck in the Middle. The New Yorker. 29 July 2002.
Caces, Phyllis. The Virgin Suicides by Jeffrey Eugenides. Salon.com: 1993.
Daly, David. Jeffrey Eugenides: I Don't Know Why Jodi Picault Is Belly-Aching, Salon.com,
http://www.salon.com/2012/09/26/jeffrey_eugenides_i_dont_know_why_jodi_picoult_is_belly_aching/
Dandel, Richard. A Literary View of the Genesis and Metamorphosis of the Self. Jeffrey Eugenides – A Case Study. Editura Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu: 2006.
Eugenides, Jeffrey. Extreme Solitude, The New Yorker, http://www.newyorker.com/magazine/2010/06/07/extreme-solitude.
Foer, Jonathan Safran. Jeffrey Eugenides by Jonathan Safran Foer. Bomb Magazine 2003. http://www.bombsite.com/eugenides/eugenides.html
Gates, David. Review of The Virgin Suicides. Newsweek 19 April 1993.
Gladstone, Jim. Review. Middlesex, Jeffrey Eugenides. 2003 http://bookreporter.com/reviews
Gibbons, James. Jeffrey Eugenides, the Art of Fiction. The Paris Review, No. 199, winter 2011.
Hughes, Kathryn. Aphrodite's Offspring. 5 Oct 2002. <http://www.arts.telegraph.co.uk>

Jernigan, Jessica. Interview: Hermaphrodite's Memoir. Borders, Inc. 2003 http://www.borderstores.com/features/feature.=Eugenides
Koromilas, Kathryn. Tiresias in Detroit. Greece Now. 2003. http://www.greece.gr/Global_Greece/Spotlight/tiresiasindetroit-2.stm
Kostaki, Maria. Gender Bender. http://theopinion.com2003
Lyden, Jacki. Profile: Jeffrey Eugenides' Novel Middlesex and How It Deals with the Subject of the Narrator's Hermaphroditism. All Things Considered. 17 Oct 2002. http://gateway.proquest.com/openurl
Miller, Laura. My Big Fat Greek Gender Identity Crisis. New York Times. 15 Sep 2003.
Miller, Laura. Sex, Fate and Zeus and Hera's Kinkiest Argument. San Francisco. Salon.com Books. 8 Oct. 2003.
Mohamed, Nadifa. Jeffrey Eugenides' Middlesex Gave Me the Courage to Take Risks in My Writing, The Guardian, http://www.theguardian.com/commentisfree/2014/aug/25/middlesex-jeffrey-eugenides-intersex-book-changed-me
Moorhem, Bram van. 3am Interview with J. Eugenides. The novel as a mental picture of its era. 3AM Magazine: 2003.
Quinn, John, MD. Rating: Middlesex, by Jeffrey Eugenides. http://proquest.umi.com
Weich, Dave. Jeffrey Eugenides Has it Both Ways. Powell's City of Books. 25 Oct 2002. <http://www.powells.com/authors/eugenides.html>
Wild, Dietmar. Jeffrey Eugenides – Middlesex. OBIB – Online: 2003.

THE ETHNOFOLKLORIC CONSTITUENTS: CONCEPTUAL FRAMEWORK AND ETHNOLOGICAL APPROACHES

Mariana Cocieru
Scientific Researcher, PhD, Institute of Philology, Academy Sciences of Moldova

Abstract. The ethnological studies examination about the conceptualization of ethnofolkloric constituents provides us with a vast hermeneutical repertoire initiated from different perspectives: historical and geographical, structuralist, functional/morphological, aesthetic, semiological, phenomenological. Starting from the folkloristical interpretations by B.P. Hasdeu and up to the evocations of cutting edge, the subject of defining constituents belonging to the oral popular creations reveals an increased scientific interest, but also an interdisciplinary approach, reaching to the attention of linguistics, theory of literature, folkloristics, ethnology, cultural anthropology and archetypology, psychoanalytics etc. Structural coordinates of folklore, unlike literature, stem from the formalized character of the constituents, from the functional syncretism of components belong to different fields which are in a mutual dependence, from the relation between prototype and its variants. The formalization involves the establishment of a code, a system of signs, underlying oral literary communication, in which the functional syncretism captures by combining various languages of expression of folklore creation: oral, music, dance, theater etc. Therefore the interpretation of folklore products outside of this syncretism, of the formalized character and of the relationship between model and variants will demonstrate an unilateral incomplete approach.

Keywords: ethnofolkloric constituents, archetype, prototype, motiv, etnological research

Creația orală a unui popor, la modul ei sincretic, operează cu procedee artistice asemeni celei literare, manifestând totuși o diferență care constă nu atât în „gradul de realizare artistică (de fapt, în densitatea și perfecțiunea figurilor de stil), cât în faptul că – având o altă origine și un alt mod de existență – se realizează cu alte mijloace artistice decât literatura, respectiv cu mijloace care derivă din însușirea specifică de a fi o artă orală”[1]. În această ordine de idei, Silviu Angelescu distinge „*modele repetitive* ce presupun valorizarea *tradiției*” de „*modele cumulative* ce presupun valorizarea *inovației”*[2]. În*Studii de tipologie a culturii* Iurie M. Lotman se referă la un sistem cultural transmis din generație în generație, care nu este un dat genetic, dar o „totalitate a informației non-ereditare, ca memorie generală a umanității sau a unor colectivități mai restrânse: naționale, de clasă și altele”[3]. Sistemul culturii nu este un mod static de stocare a informațiilor: cultura păstrează informațiile și primește altele noi printr-un proces continuu de codare și decodare de text, mesaje, obiecte, practici provenind din alte culturi. Prin urmare, rolul dominant în precizarea sistemului de simboluri codificate cu caracter de canon îl are fenomenul social condiționat de timp și spațiu. În acest context teoretic, investigarea constituentelor etnofolclorice în co-textualitatea literaturii culte va urmări semnificațiile categoriilor/speciilor folclorice (poezia și proza populară etc.), structura lor morfologică, conținutul alegoriei, metaforei și simbolului, precum și subordonarea

1Fochi Adrian. *Estetica oralității*. București: Minerva, 1980, p. 17.
2Angelescu Silviu. *Mitul şi literatura*. București: Univers, 1999, p. 6.
3Lotman I. M. *Studii de tipologie a culturii*. În românește de Radu Nicolau. București: Univers, 1974. pp. 15-69. În: http://www.preferatele.com/docs/romana/noi/-i-m-lotman-studii-d2162010225.php (vizitat la 21.10.2017).

valorilor venite din mitologie, din cultura populară materială, din anumite structuri comportamentale sau din istorie.

Inventariind repertoriul elementelor care formează fondul tradiţional al folclorului vom observa că acestea sunt deosebit de variate şi productive nefiind o simplă înmănunchere adiţională, ci o structură caracterizată de interrelaţionalitatea tensională, dinamică, a *constituenţilor* în imanenţa contextelor etnofolclorice: sisteme de semne şi simboluri, tipare structurale (sistemul relaţional intern al basmelor), limbaj şi mijloace specifice de expresie, metafore, motive, imagini, clişee, grupuri de rime, formule magice, reprezentări mitice, un ansamblu de orientări şi prohibiţii comportamentale, o succesiune a executării riturilor, secvenţelor obiceiurilor, o concepţie colectivă asupra existenţei umane etc.[4]

Examinarea parcursului istoric al fundamentării teoretice a *constituentelor etnofolclorice* începe cu termenii propuşi de redutabilul etnolog B. P. Hasdeu. Iniţiatorul şcolii ştiinţifice folcloristice româneşti aplică şi impune o serie de concepte specializate, precum *variantă, tip, prototip, arhetip* (şi subdiviziuni ale acestora: *subtip, subvariantă, subarhetip*). În sistemul conceptual hasdeian, prin *varianturi* [sau *variaţiuni*[5]],„în literatura poporana ca şi-n linguistica, se înţeleg exemplare diferite în formă, în accidente, în punturi secundare, dar identice în toate elementele fondului, iar nu numai în unele din ele”[6]. Subvariantele reprezintă variantele cele mai apropiate între ele. Totalitatea tuturor variantelor va alcătui *tipul*. Referindu-se la *tip*, savantul îl percepea compus din motive, care fiind încărcate cu elemente secundare alcătuiesc *subtipuri* ale unui *tip* materializat în specii diferite. Alteori B. P. Hasdeu menţionează că suma variantelor naţionale alcătuiesc *subtipul* sau *versiunea* (termen actual în folcloristica contemporană). Cât priveşte *arhetipul* sau *prototipul*, acesta reprezintă forma de bază, germenele originar, de la care provin *variantele remarcate în circulaţie*. Prototipul, în concepţia lui Hasdeu denumeşte atât o formă primară raportată la patrimoniul naţional, cât şi la cel universal (de confruntat generalizarea Şcolii Finlandeze asupra arhetipului). Drept trepte intermediare spre *arhetip* distinge uneori şi *subarhetipuri*[7]. De provenienţă greacă, αρχέτυπος reprezintă în traducere „primul de felul său”; desemnează o noţiune abstractă, „un gen de «matriţă» sau prototip al unei întregi serii de obiecte, persoane sau concepte care sunt, în esenţă, derivate, modelate sau generate pe baza acestor arhetipuri”[8].

Metoda istorico-geografică de identificare a arhetipului a dobândit rezonanţă în folcloristica europeană prin studiile cercetătorului Iulius Krohn, devenind esenţială pentru investigarea genetică a oricărui subiect din folclor, urmărind reconstituirea arhetipului, a spaţiului şi a itinerariilor urmate în difuzare, precum şi a perioadei temporale de elaborare. Cea mai esenţială realizare a metodei de reconstrucţie a arhetipurilor, din punct de vedere istoric şi geografic, o constituie catalogul de sistematizare şi clasificare tipologică a prozei populare, în baza indicelui de motive şi a indicelui tematic, elaborat de A. Aarne, completat de S. Thompson şi extins în 2004 de Hans-Jörg Uther (*Aarne-Thompson-Uther*

4Balázs Lajos. *Folclor. Noţiuni generale despre folclor şi poetica populară*. Cluj Napoca: Scientia, 2003, p. 43.
5Hasdeu B. P. *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicţionarul limbei istorice şi poporane a românilor lucrat după dorinţa şi cheltuiĕla M. S. Regelui Carol I sub auspiciele Academiei Române*. Vol 3. Bucuresci: Stabilimentul Grafic I. V. Socecŭ, 1893, p. 243.
6Apud: Bârlea Ovidiu. *Istoria folcloristicii româneşti*. Craiova: Aius PrintEd, 2010, p. 225.
7Ibidem.
8Todor Carmen. *Arhetipurile feminine*. 2010. În: http://www.geniu.org/index.php?option=com_content&view=article&id=93%3Aarhetipurile-feminine&catid=36%3Adezvoltare-personala&Itemid=327&lang=ro (vizitat la 21.10.2017).

Classification of Folk Tales)[9]. Prin aceste cataloage tematice ale basmelor umanității, s-a urmărit, grație studiului comparat al diferitelor actualizări (variante ale speciei), comprimarea diversității tipurilor la un prototip, arhetip inițial. Ulterior, termenul de arhetip a fost însușit și de alte domenii. Psihanalistul elvețian C. G. Jung consideră că arhetipurile țin de fondul antropologic al imaginarului, „derivând din observația repetată adeseori că miturile și poveștile literaturii universale conțin teme bine definite care reapar pretutindeni și întotdeauna”[10]. Spre deosebire de Jung, Mircea Eliade percepe arhetipul nu ca pe o structură a subconștientului colectiv, ci ca pe un prototip, o imagine de bază, un plan, o formă, care acționează ca un model pentru imitație și fiind înzestrat cu o profundă semnificație sacră. Omul repetă ceea ce a fost deja consacrat la origine (*ab origine*) de zei, eroi, strămoși[11]. Și în terminologia modernă arhetipul reprezintă o structură primară de unde încep toate, tiparul unor serii de fenomene; o esență ontologică – din punct de vedere metafizic; niște categorii ale reprezentării mentale (conștiente sau inconștiente) – din perspectivă psihologică; o esență parmenidiană imuabilă, planând de la cadrul ontologic la cel psihologic, în acest fel, decontând accepțiunea culturală[12]; „semnificația de bază, și a urca la arhetip (= prototipi mitici, simbolici, teorii arhaice etc.) înseamnă a găsi «cheia», «explicația», «interpretarea» esențială”[13]; un „*primum movens* care ar fi germenele tuturor”[14]. Instituită actualmente ca cea mai plauzibilă metodă de cercetare, arhetipologia culturală are drept scop identificarea și evidențierea formelor prin care se manifestă arhetipurile, adică a simbolurilor arhetipale și a miturilor colective ale fiecărei culturi și curent artistic, și, în ultimă instanță, ale umanității.

Analizând din perspectivă structurală arhetipul și anarhetipul literar, Corin Braga va contrapune cele două concepte: „într-o *operă arhetipală*, episoadele, scenele, imaginile se articulează una după alta, țintind spre un sens total; o *operă anarhetipică* evită la fiecare nouă articulare, scena sau imaginea care ar face sens cu cea anterioară și alege o continuare imprevizibilă”[15]. Prin urmare,arhetipul indică „textul prim de la care pleacă o întreagă stemă de copii, este rădăcina arborelui genealogic alcătuit din toate derivatele sale”, „un fel de osatură, un tipar genetic al întregului grup de opere”, care funcționează după un scenariu cuantificabil, iar anarhetipul („model anarhic”, „antiarhetip”) e un fel de „arhetip sfărâmat, un arhetip în care centrul de sens, logosul operei, a fost pulverizat, asemenea unei supernove (soarele vizibil sau invizibil în jurul căruia gravitează materia) care explodează într-un nor galactic de sensuri”[16]. Drept exemple anarhetipice servesc operele literare create în afara logosului, care, fiind lipsite de un scenariu, sparg toate tipologiile existente și se încadrează în limitele unui anticanon. Anarhetipul nu e o latură distructivă a arhetipului, ci, mai degrabă, „un instrument de deconstrucție și dislocare a modelelor arhetipale”[17]. Pe lângă cei doi termeni necesari descrierii macrostructurilor și a arhischemelor în creația literară, cercetătorul propune un al treilea concept tipologic: *eschatip*, care se manifestă asemeni arhetipului după scenarii unificatoare, menite să împiedice dezagregarea substanței epice. Deosebirea e totuși în „punctul ocupat, în

9Uther Hans-Jörg. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson. Vols 1-3.* FF Communications No. 284-86. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004; Aarne-Thompson-Uther Classification of Folk Tales. În: http://www.mftd.org/index.php?action=atu (vizitat la 21.10.2017).
10*Arhetipurile lui Jung*. 10 mai 2013. În: https://coltulcultural.wordpress.com/2013/05/10/arhetipurile-lui-jung/ (vizitat la 21.10.2017).
11Eliade Mircea. *Mitul eternei reîntoarceri*. București: Univers Enciclopedic, 1999, p. 13.
12Braga Corin. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom, 2006, p. 273-287.
13Marino Adrian. *Hermeneutica lui Mircea Eliade*. Cluj-Napoca: Dacia, 1980, p. 163.
14Bârlea Ovidiu. *Metoda de cercetare a folclorului*. Alba Iulia: Reîntregirea, 2008, p. 137.
15Braga, Corin. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom, 2006, p. 273.
16Ibidem.
17Ibidem, p. 276.

evoluția interioară a acestor opere sau corpusuri de opere, de către scenariul organizator. Când acest scenariu se situează în momentul originar, generator, corpusul respectiv se dezvoltă arhetipal, când el rezultă abia în final, rezumator și teleologic, corpusul este eschatipic"[18]. Schema arhetipală „nu este dată de la început, susținând generarea avatarurilor, ci se construiește și se finalizează pe parcurs"[19]. În concluzie, diferențierea celor trei structuri se conturează astfel: „dacă structura arhetipală descrie un ansamblu depinzând de un model unic și central, eventual preexistent și generator, iar structura anarhetipală descrie un ansamblu care evită patternul și evoluează liber, aparent haotic, atunci mai există, iată, un al treilea tip de structuri, în care componentele se mișcă schițând treptat un pattern. Aceste structuri ar avea o orientare teleologică, ele nu pornesc de la un arhetip, ci tind să se organizeze abia către sfârșitul existenței lor"[20].

E necesar în demersul nostru științific să stabilim exact, pentru a evita confuziile, diferența între *motivul folcloric* și *ahetip*: *motivul* fiind doar o reflectare infidelă a realității (a *arhetipului*). Semnificația unui produs folcloric vine dintr-o realitate istorică sau arhetip. Arhetipul (realitatea istorică) devine motiv folcloric, atunci când este reinterpretat creativ, prin simboluri, într-o operă artistică. Pentru o cercetare folcloristică este necesar de a cunoaște atât istoria pentru a putea identifica arhetipul, cât și folclorul pentru a elucida reflectarea virtuală a arhetipului (ca motiv folcloric) în literatură: „Creatorul mitului care se va identifica mai târziu în decursul evoluției culturale istorice cu creatorul de folclor, pornește în creația sa mitică sau folclorică de la un model istoric bine determinat. Acest model este efectiv o întâmplare, care prin dimensiunile sale și impactul său psihologic, a impresionat puternic o anumită comunitate culturală. Un război, poate reprezenta un arhetip. De la acest război se poate porni către un model realizat artistic care nu se mai cheamă arhetip, ci motiv folcloric. Deci, orice arhetip este istorie, iar prelucrarea evenimentului devine un motiv folcloric"[21].

Extinzând subiectul vom preciza că motivul este perceput de o serie de cercetători ca un element al codului folcloric, aparținând lexicului cultural și distinct pentru variantă: „motivul se dovedește a fi un sistem de valori contractuale, bazat pe relații obligatorii între termeni pertinenți, cu valoare instituționalizată [...], o entitate abstractă, cu calitatea de normă, nelegată de individ, constituind un ansamblu de tipuri esențiale, care se manifestă prin intermediul variantei", percepută la rândul ei ca o „materializare individuală a motivului, implicând un act de selecție și de actualizare bazat pe un proces complex psihologic"[22]. Pentru exegetul prozei populare Stith Thompson motivul este „the *smallest element* in a tale *having* the power to *persist* in *tradition.* In order to have this power it must have something unusual and striking about it"[23], iar pentru Dumitru Caracostea reprezintă „toți acei factori care duc acțiunea mai departe; cum arată și etimologia cuvântului, motivul este un factor dinamic"[24]. Prin această dinamicitate este explicat principiul varierii creațiilor în literatura populară. Referindu-se la același aspect, Alan Dundes va evidenția diferența dintre *motifem („motifeme",* termen propus pentru *funcția* luiPropp) și *alomotif („allomotif").* Testarea personajului principal prin diferite

18Ibidem, p. 284.
19Ibidem, p. 285.
20Ibidem, p. 286.
21Vanghele Ion. *Hermeneutica 1*. În: http://www.versuri-si-creatii.ro/creatii/i/ion-vanghele-6zunctp/hermeneutica-1-6zuzuhc.html#.Vuv9AEC8qZ8 (vizitat la 21.10.2017).
22Ispas Sabina; Truță Doina. *Propuneri pentru catalogul liricii orale româneşti*. În: Revista de Etnografie şi Folclor. 1974, tom. 19, nr. 2, p. 115.
23Thompson Stith. *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946, p. 416.
24Caracostea Dumitru; Bârlea Ovidiu. *Problemele tipologiei folclorice***.** Bucureşti: Minerva, 1971, p. 32.

probe reprezintă un *motifem*. Sarcinile impuse eroului pot varia de la o înregistrare la alta. Fiecare dintre aceste variante ale *motifemului* se numește *alomotif*[25].

Revenind la valoarea de semnificație universală a constituentelor, vom observa că utilizarea lor excesivă în cadrul unor rituri și credințe cu valențe culturale diferite se va solda cu transformarea lor în arhetipuri culturale. Prin urmare, exemple de arhetipuri culturale sau arhi-simboluri pot fi considerate: *crucea* sau *semnul crucii*, *busuiocul*, *bradul, pomul cunoașterii, luna, soarele, Luceafărul, arborele lumii, apa, focul, aerul, pământul, arhetipul matern* sau *Mater Magna*, *copilul* sau *infans*, *eroul civilizator*, *bătrânul înțelept, androginul, Don Juan, Faust, Adam, Eva, Diavolul, mormântul, casa, labirintul, animalul, pasărea, sufletul, divinitatea, moartea* etc. În această ordine de idei, simbolurile și arhetipurile culturale care își găsesc rezonanță sau implementare în cultura spirituală și materială a unui popor pot servi cercetătorului-folclorist, etnolog, istoric, la identificarea unor repere ale evoluției diacronice a evenimentelor, obiectelor, ideilor, elementelor de cultură etc.

Analiza funcțională internă a faptelor de folclor (obiceiuri, credințe, obiecte, idei) demonstrează vitalitatea funcției exercitate, imposibilitatea separării de mediul care o integrează: „studiul unei formule magice sau gest, [...] nu trebuie să fie rupt de context, dar raportat la funcția sa”[26]. André Jolles identifică *formele simple*, categorii ale folclorului literar, cu expresiile unor atitudini cognitive elementare (dispoziție mentală, moduri de gândire) care dau naștere diverselor genuri verbale folclorice și apar în mod firesc din necesitatea de a organiza lingvistic lumea înconjurătoare, rezultând din niște tipare prestabilite (unități primare și specifice de eveniment – gesturi verbale). Formele simple sunt niște *matrici*, *forme preliterare*, în baza cărora se dezvoltă genurile literare, sunt producții ale componentelor psihomentale și ale limbajului uman firesc, necontrolat. Orice intervenție bazată pe *analogia*, *proiecția* sau *imitarea* „formelor simple pure” (fenomenul „fabricației poetice”) va avea drept rezultat „formele simple făcute conștient” – relative, culte, literare[27].

Silviu Angelescu, examinând procesul literar în raport cu mitul, constată că „pentru a obține o anumită viziune și efectul estetic corespunzător, literatura împrumută tipuri de personaje, teme, motive, imagini, simboluri proprii mitului, împrumută o dată cu acestea, ceva din dimensiunea sacrului acreditată de mit”[28]. Respectivele „forme de articulare ale mitului în universul literaturii”[29] se produc printr-o modificare a paradigmei: *transferuri de substanță, de forme, de procedee*. *Transferul de substanță* presupune preluarea conștientă a temei, conflictului, subiectului, a personajelor proprii creației folclorice de către scriitor și supunerea acestora mijloacelor artistice literare. Prin acțiunea conștientă a scriitorului este păstrat „etimonul” folcloric, încercându-se o solidarizare a viziunii artistice individuale cu o valoare a „culturii minore”. Bunăoară, tema condiției creației și a creatorului din capodopera folclorică *Monastirea Argeșului* nu rămâne în circulația orală a culturii tradiționale, ci grație solidarizării autorului Lucian Blaga cu această valoare, este restituită/restabilită prin drama *Meșterul Manole*, intrând în procesul giratoriu continuu al culturii majore.

25Dundes Alan. *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes.* Edited and Introduced by Simion J. Bronner. Logan: Utah state University Press, 2007, p. 97.
26Malinowski Bronislaw. *A Scientific Theory of Culture* and Other Essays, New York: Oxford University Press, 1961, p. 157.
27Jolles André.*Forme simple: Legenda sacră. Legenda eroică. Mythos-ul. Ghicitoarea. Zicala. Cazul. Memorabilul. Basmul. Gluma***.** Trad. de Iulia Zup; text revăzut de Grigore Marcu. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2012, pp. 142, 218, 328.
28Angelescu Silviu. *Mitul şi literatura.* Bucureşti: Univers, 1999, p. 32.
29Ibidem.

Transferul de forme ilustrează actualizarea formelor simple, după cum am reuşit să observăm în exegezele lui A. Jolles. Prin urmare, şi Angelescu consemnează apariţia unor „dublete" în sistemul literaturii, generate din formele de organizare proprii creaţiei folclorice. Transferul de forme presupune şi multiplicarea „formelor savante". Dislocarea formelor simple în sistemul individual implică o reordonare infinită a „atributelor" acestora prin concurenţa mijloacelor literare. Astfel, la o întâlnire a modelului repetitiv al basmului popular cu cel cumulativ al literaturii, are loc multiplicarea formei „princeps" într-o serie de forme relative, culte: basmul-feerie (*Sânziana şi Pepelea* de V. Alecsandri), basmul-poem (*Făt-frumos din lacrimă* de M. Eminescu), basmul-nuvelă (*Soacra cu trei nurori* de I. Creangă), basmul-parodie (*Făt-Frumos cu moţ în frunte* de I. L. Caragiale), basmul-idilă (*Crăiasa zânelor* de G. Coşbuc), basmul ştiinţifico-fantastic (*Ber-Căciulă* de I. C. Vissarion).

Transferul de procedee presupune transfigurarea cauzei în efect. Ceea ce în folclor reprezintă un mod de comunicare şi de creaţie, referindu-ne la cauza-oralitate, dobândeşte în cultura majoră valoarea unui efect estetic, ilustrând stilul oral al unor creaţii literare.

Pentru a înţelege dislocarea şi absorbţia formelor simple, recurente, în forme relative, cumulative, R. Jacobson şi P. G. Bogatyrev au purces la investigarea procesului de gramaticalizare a limbajului în forme simple din perspectiva structuralismului saussurian asupra limbii (*langue*) şi vorbirii (*parole*). Fiecare categorie folclorică este percepută ca sistem în care interrelaţionează elementele funcţionale atât între ele, cât şi cu întregul, adică la nivelul structurii: „Gramatica naraţiunii este un sistem corelat de invariante, de elemente pertinente existente în naraţiunile aceleiaşi categorii, care se găsesc, faţă de realizările concrete (variante) ale fiecărei naraţiuni, în relaţii similare celor din limbă (*langue*) şi vorbire (*parole*), în accepţia lui Saussure. Opera folclorică are, în sistemul categoriei căreia îi aparţine, o existenţă virtuală, obiectivată de interpret în forme variate"[30].

V. I. Propp, accentuând caracterul formalizat al creaţiei orale spre deosebire de cea scrisă, ajunge să studieze corelaţia motivemelor pe plan sintagmatic şi pe plan paradigmatic, desprinderea modelului constituind obiectul cercetării structuraliste: „Ca în orice sistem structural şi în naraţiunile populare, motivemele, ca elemente semnificative cu funcţie proprie, se corelează între ele şi, dincolo de subiecte, constituie tiparele, modelele cu care operează genul"[31].

Etnologul Adolf Stender-Petersen în studiul *Esquissed'une théorie structurale de la littérature* (1946)va institui dihotomia terminologică*:elemente dinamice* şi *elementelabile*. Elementele *dinamice* sunt invariante sau imuabile, având funcţii de organizare a naraţiunii şi sunt specifice unui anumit tip, cele *labile* – variabile, nefuncţionale, care aparţin stilului. Elementele dinamice sunt înlocuite de V. Propp prin conceptul de funcţie: „Funcţia, unitate de bază a basmului, nu reprezintă faptul concret, schematizat, ci rostul acestui fapt în corelaţie cu alte fapte, un act al unui personaj făptuitor; este elementul stabil şi component fundamental al basmului"[32]. Prin urmare, ordonarea pe diverse planuri a faptelor de folclor în baza funcţionalităţii interne a operei ca sistem de semne, creează limbajul, codul creaţiei orale. Codul poetic al folclorului se realizează în planul sistemului de versificaţie, al formulelor expresive, structurilor arhitectonice, formulelor stereotipe în

30Ruxăndoiu Pavel. *Folclor literar în contextul culturii populare româneşti.* Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 2001, p. 39.
31Pop Mihai. *Metode noi în cercetarea structurii basmelor*. În: Pop Mihai. *Folclor românesc: teorie şi metodă*. Vol. I. Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 1998, p. 152.
32Ruxăndoiu Pavel. *Folclor literar în contextul culturii populare româneşti.* Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 2001, p. 41.

proces de reproducere schematică a sistemului, de modelare[33], al sistemului recurenţelor cu funcţie mnemotehnică şi artistică.

Formulele stereotipe şi aşa-numitele locuri comune alcătuiesc modele verbalizate, constituite la o etapă distinctă în evoluţia procesului de creare a literaturii populare, şi care, în urma cristalizării, sunt transmise mai departe. Alături de aceste modele concrete există modele abstracte, virtuale, cu rol de invariantă, care se concretizează în fiecare creaţie individual. Modelele abstracte reprezintă prototipurile sau arhetipurile care în procesul de metaforizare obţin uneori valoare de simbol.

Nu mai puţin importantă e şi valoarea artistică pe care o poate genera funcţia faptelor de folclor, integrarea acestor fapte în contextul altor arii culturale, inclusiv în ansamblul general al celei populare, în mediul social de manifestare şi conexiunile dintre creaţiile populare şi creatorii/performerii ei[34].

Prin urmare, aflaţi în impas scriitorii au recurs la creaţia populară orală, deoarece aceasta, reluând concepţiile lui Ch. Bally, „este cu mult mai bogată în «material expresiv» decât limba «scrisă» a intelectualilor”[35]. La necesitate, scriitorii preiau aceste modalităţi de comunicare ale limbajului poetic specific unei specii folclorice, încât la o hermeneutică a creaţiei lor artistice constatăm valenţe de baladesc, lirism, metaforic, simbolistic, sentenţios etc. Opera folclorică, drept filon de inspiraţie pentru literatură, e o „expresie a unor realităţi de viaţă (fiind impuse odată cu obiceiuri şi practici)”[36], dar şi un „etimon spiritual” (termen de Leo Spitzer), „un produs literar decantat cu totul de biografism”[37]. Ceea ce conferă un statut de clasicitate creaţiei folclorice e relaţia funcţională prin care se condiţionează constituentele ei stilistice, mai exact, acest procedeu demonstrează interacţiunea dintre cauză şi efect, la care s-a referit Silviu Angelescu în examinarea transferului de procedee.

Fiecare produs folcloric este caracterizat de anumite constante sau trăsături specifice, însuşite din mediul în care au fost create, având şi anumite semnificaţii şi structurări artistice dictate de mentalitatea colectivităţii, şi funcţia pe care o îndeplineşte. Actualizarea acestuia într-un alt mediu declanşează procesual o altă funcţionalitate. Bunăoară, o baladă poate fi interpretată în calitate de colindă, bocet sau cântec liric. În funcţie de mediul şi cadrul în care este performată, obţine o nuanţă dominantă: de la caracter eroic la unul festiv sau de jale, emotiv. Acest transfer de la un gen sau categorie la altul/alta, implică şi obţinerea de noi semne lingvistice specifice situaţiei, chiar dacă, în linii mari, produsul rezultat este dependent de forma sau genul primar. În mod evident, o creaţie folclorică (sau un anumit element al ei), când ajunge în mediul literaturii, are de înfruntat transformări similare dictate deja de contextul în care este încadrată, dar şi de intenţia autorului.

Examinarea mijloacelor stilistice şi a limbajului poetic impun perceperea lor nu doar ca forme (stratul extern al operei), dar şi drept conţinut (substanţă a operei). De aceea vom analiza tema, ideea, motivele şi spiritul compoziţional. Chiar dacă în privinţa ghicitorii, proverbului, doinei e dificil de a vorbi despre un anume caracter compoziţional, în ele manifestându-se mai degrabă nişte însuşiri ale discursului *metaforic*, *sentenţios* sau *emotiv*, atunci pentru baladă, epică, colindă etc., compoziţia este definitorie. Realizarea discursului baladesc are nişte trăsături esenţiale. Creatorul anonim va ţine cont de anumite

33Pop Mihai. *Caracterul formalizat al creaţiilor orale*. În: Pop Mihai. *Folclor românesc: teorie şi metodă,* vol. I, Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 1998, p. 163.
34Ruxăndoiu Pavel. *Folclor literar în contextul culturii populare româneşti.* Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 2001, p. 81.
35Apud: Vrabie Gheorghe. *Retorica folclorului (poezia).* Bucureşti: Minerva, 1978, p. 17.
36Ibidem, p. 21.
37Ibidem.

aspecte ale modului de organizare a baladei: „de o *idee* epică (motivem – *n. n.*) ce urmează să fie introdusă în planul eroic, de *personaje* ce au o dialectică a lor, de *portretizări*, *caracterizări* și *tablouri* ce urmează a fi îmbinate”[38] pentru a putea fi receptată adecvat de către ascultători.

Procedeele retorice ale discursului folcloric se bazează pe examinarea câtorva constituente: *modele, clișee* și *funcția estetică a clișeului*. Gh. Vrabie va stabili, în acest sens, câteva tipare folclorice care stau la baza plăsmuirii unor categorii folclorice, subsumând și sfera lor formală: *modelul metaforic* – în cimilitură; *modelul sintactic eliptic* – în paremii; *modelul versului* – în poezia folclorică de 4-6 silabe trohaice; *modelul silabic* – în eufonia din colinde; *modelul execuției* – în baladă ș.a. Cât privește modelul (prototipul, arhetipul – ca factor stimulator de noi structuri), acesta este format din clișee – șabloane memorizabile, sintagme, propoziții, fraze standarde, stereotipii – *Frunză/Foaie verde...*; *Florile dalbe, flori de măr, Leru-i ler; Paparudă-rudă; Ene-caloiene; formulele inițiale și finale.*

Funcția estetică a șablonului, subliniază Gh. Vrabie, se bazează nu doar pe un principiul mnemotehnic. Esențiale pentru realizarea artistică a creațiilor folclorice fiind: sistemul repetitiv sau recurent (care ajută la tradiționalizarea unor elemente noi, prin recuperarea unor traiecte anterioare, și înscrierea lor ca forme particulare, proprii)[39], figurile eufonice și fenomenele stilistice, utilizate pentru a crea un strat sonor plăcut, sistemul enigmistic – pentru formarea unor imagini mimetice, figurile retorice – pentru a realiza imagini chinestezice, limbajul semiotic – pentru dezvoltarea unor imagini ideografice semnificative. Concluzionând asupra procedeelor retorice necesare expresivității limbii cotidiene ca poezie va insista asupra următoarei delimitări: elemente fono-stilistice, virtuți discursive ale lexicului, sintaxă poetică. Realizarea poetică a folclorului se datorează și limbajului figurat format din procedee și imagini stilistice/plastice. Dacă în cântecul liric predomină *imaginile impresive*, atunci în colindă – imaginile *simbolico-mitologice*, în poezia riturilor agrare – *imaginile analogice* din cadrul acestor practici, în cântecele de ceremonial familial – *imaginile alegorice* etc.

În consecință, investigarea structurală a faptelor de folclor se va realiza din perspectiva a trei niveluri: categorial, reprezentațional și cel al varierii. O variantă este un fapt folcloric independent în conformitate cu nivelul categorial. Corelat cu nivelul de redare a unui text în cadrul unui rit, ceremonial, devine secvență a acestuia. Prin urmare, faptul folcloric va include atât textul folcloric simplu și sincretic, dar și actul folcloric (redarea textului). Preluarea faptului folcloric în contextul literar va urmări și funcționalitatea acestuia dictată de context și de interiorul lui. Funcția internă, spre deosebire de cea contextuală, poate fi: ceremonială, sacrală, estetică, educativă sau morală, științifică etc. În cadrul unor manifestări complexe, un fapt folcloric poate cumula mai multe funcții, iar dacă este inclus în cadrul unui proces poate genera mutații funcționale (când un text de baladă sau epos voinicesc ajunge a fi performat în mediul obiceiurilor calendaristice, funcția moralizatoare, social-educativă, eroică, coercitivă, formală, este înlocuită cu cea magică sau spectaculară și invers). Prin urmare și elementul mitic sau folcloric preluat de literatură va suferi aceeași mutație de la funcția sacră sau ceremonială etc. – la cea profană, literară, îmbogățindu-se evident prin transfigurare estetică cu viziunea și interpretarea individuală a scriitorului. La analiza interacțiunilor folclor-literatură vom ține cont, neapărat, atât de funcția obținută, cât și de reminiscențele celei anterioare. Prin urmare, noua structură va demonstra „a system of transformations.

38Ibidem, p. 25.
39Lazăr Ioan Șt. *Recurența în procesul creației populare. O introducere în gramatica topos-urilor folclorice.* USA: Lulu. 2009, p. 126.

Inasmuch as it is a system and not a mere collection of elements and their properties, these transformations involve lows, which never yield results external to the system nor employ elements that are external to it. In short, the notion of structure is comprised of three ideas: the idea of wholeness, the idea of transformation, and the idea of self-regulation"[40].

Investigând formele de interacțiune a literaturii culte cu cea populară, Delia Suiogan va sublinia că elementele folclorice nu reprezintă doar nişte surse de inspirație pentru literatură, ci servesc drept modele (prototipuri, arhetipuri) încărcate de structuri semantice (simboluri). În viziunea exegetei, literatura cultă uzitează de simbolurile folclorice ca instrumente de cunoaștere, subliniind că prin acestea se creează punți comunicante între omul individual şi cel universal, deoarece simbolul a permis umanității atingerea profunzimii în actul cunoașterii și a existenței ca parte a universului[41].

În virtutea celor expuse mai sus, vom concluziona că din punct de vedere teoretic, demersul analitic inițiat presupune un prim nivel, la care se conturează elementele valorice ale creației populare și integrarea acestora în creația originală, și un al doilea nivel, unul aplicativ, cu referire la relațiile dintre elementele constitutive ale culturii populare spirituale şi transcenderea lor în literatura cultă.

Precizăm câteva momente relevante pentru investigația noastră cu referire la interpretarea constituentelor etnofolclorice contextualizate în creațiile literare ale scriitorilor. Din perspectiva abordării sincretice, nu vom putea să ne referim la toate limbajele participante în performarea unei creații folclorice și aceasta datorită mai multor factori. Fiecare element preluat de scriitor din cadrul genuin este intertextualizat într-un alt mediu, cel al cuvântului scris. La acest nivel operează alte legități, dictate nemijlocit de caracterul scriptural al literaturii. Aici nu vom putea investiga limbajul muzical, gestic sau mimic, în schimb, vom încerca raportarea constituentelor folclorice la cadrul sau atmosfera folclorică specifică narațiunilor populare sau a altei categorii. În examinarea unor elemente ale obiceiurilor din cadrul sărbătorilor calendaristice sau de familie vom urmări executarea succesivă a componentelor cutumiare în corespundere cu cadrul ritualic, magic, respectarea repertoriului de obiecte etc. În demersul hermeneutic al motivelor, imaginilor și simbolurilor folclorice vom atrage atenție asupra semnificațiilor mitico-folclorice preluate de scriitori și transfigurările generate de creativitatea fiecăruia. De asemenea, ne vom referi și la fenomenul devenirii istorice a operei literare în urma valorificării constituentelor creațiilor orale în corespundere cu tehnicile discursive ale textului folcloric: metaforic, emotiv, simbolic, ideografic, baladesc, sentențios sau gnomic, invocativ, imperativ, fabulativ etc.

În momentele de criză ale creației literare, așa cum ne atenționează și criticul Ferdinand Baldensperger, scriitorii s-au orientat, mai ales, spre modalitățile productive ale creației populare orale, care exprimă un gust estetic deja constituit: „Degeaba se plictisește artistul adevărat, până la dezgust, de banalitățile formei, ale imaginilor, ale sugestiilor, ale calificărilor, care au avut poate clipa lor de noutate, dar care s-au osificat, [...] și orice s-ar zice, îi vine totuși greu să nu aibă o mie de legături cu banalul, cu convenționalul, cu acel «deja văzut»; și mai ales, dacă vrea să găsească un public, trebuie să țină seama de formulele secrete de care niciodată nu-i lipsit, în mod obscur, un grup de oameni"[42]. În mod firesc, scriitorii preluând modalitățile de creație ale folclorului, adică a modelului sau tiparului colectiv de o existență *virtuală,* vor contribui la dezvoltarea

40Piaget Jean. *Structuralism.* Translated and edited by Chaninah Maschler. London: Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 5.
41Suiogan Delia. *Forme de interacţiune între cult şi popular.* Baia Mare: Editura Ethologica şi Editura Universităţii de Nord Baia Mare, 2006, p. 22.
42Baldensperger Ferdinand. *Literatura: creaţie, succes, durată*. Bucureşti: Univers, 1974, p. 35.

variantelor *concrete*, chiar dacă nici unul din ei nu a avut vreodată pretenție asupra infiltrării variantelor lor în circuitul viu al creației populare. Altceva e că unele din creațiile literare care au respectat cel mai reușit forma *virtuală*, în urma procesului de folclorizare (actualizare, daca am vorbi de folclor), au ajuns a fi variante *concrete* a unui prototip. Forma *virtuală* a unei creații folclorice datorită oralității reprezintă un prototip bine conservat în memoria colectivității. Permanenta lui actualizare prin interpretarea formei *virtuale* determină apariția unor variante succesive, care contribuie, într-un final la evoluția prototipului[43].

BIBLIOGRAPHY

Angelescu, Silviu. *Mitul şi literatura*. București: Univers, 1999. 158 p.

Bârlea, Ovidiu. *Metoda de cercetare a folclorului*. Alba Iulia: Reîntregirea, 2008. 340 p.

Braga, Corin. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom, 2006. 320 p.

Dundes, Alan. *The Meaning of Folklore: The Analytical Essays of Alan Dundes.* Edited and Introduced by Simion J. Bronner. Logan: Utah state University Press, 2007. 444 p.

Fochi, Adrian. *Estetica oralității*. București: Minerva, 1980. 415 p.

Jolles, André. *Forme simple: Legenda sacră. Legenda eroică. Mythos-ul. Ghicitoarea. Zicala. Cazul. Memorabilul. Basmul. Gluma*. Trad. de Iulia Zup; text revăzut de Grigore Marcu. Iași: Editura Universității „Al. I. Cuza", 2012. 336 p.

Pop, Mihai. *Folclor românesc: teorie şi metodă*. Vol. I. Bucureşti: Grai şi suflet – cultura naţională, 1998. 357 p.

Ruxăndoiu, Pavel. *Folclor literar în contextul culturii populare românești.* București: Grai și suflet – cultura națională, 2001. 568 p.

Thompson, Stith. *The Folktale*. New York: The Dryden Press, 1946. 510 p.

Vrabie, Gheorghe. *Retorica folclorului (poezia)*. Bucureşti: Minerva, 1978. 318 p.

43Pop Mihai, Pavel Ruxăndoiu. *Folclor literar românesc*. București: Editura Didactică şi Pedagogică, 1991, p. 48.

THE INTELECTUAL'S DRAMA IN THE THEATRE OF KNOWLEDGE: CAMIL PETRESCU'S BAD FAIRIES' GAME

Ariana Bălaşa
Lecturer, PhD, University of Craiova

Abstract: Despite the fact that Camil Petrescu does not write in the manner of avant-garde theatre, although he theorizes in this sense (s. the essay entitled The Avant-Garde Theatre), it is interesting that the changes he introduces in his plays are deeply related to those observed in literature: in his plays, the ego crisis becomes the crisis of consciousness. The theatre of ideas is preferred to the detriment of theatre of the absurd, at least as a manner of writing, and the human condition is portrayed at multiple levels, including moral, ethical, existential, thus reflecting the centre of his philosophic preoccupations.

Keywords: Camil Petrescu, theatre of ideas, avant-garde, crisis of consciousness, questioning.

Piesa *Jocul* ielelor, începută în 1916 şi terminată în 1918, asupra căreia autorul Camil Petrescu revine în 1946, pentru a-i da o formă definitivă, e prima sa creaţie ca dramaturg, apărută din revelaţia existenţei într-o lume imperfectă: „.... Înţelegeam atunci că lumea aceasta nu este cea mai bună cu putinţă, că Leibnitz nu avea dreptate"[1], când, întorcându-se de la „o bătaie cu flori", într-o seară de mai a anului 1916, decide să fructifice, în scris, „Jocul ideilor, jocul ielelor".

Nucleul concepţiei sale existenţiale şi crearea raporturilor intelectuale excepţionale cu societatea, se află déjà în *Jocul ielelor*, anterioară familiarizării lui Camil cu fenomenologia husserliană sau intuiţionismul bergsonian. Centrul discursului scenic îl constituie figura lui Gelu Ruscanu, descris în indicaţiile regizorale ca „un bărbat de douăzecişişapte-douăzecişiopt de ani, de o frumuseţe mai curând feminină", cu acea „nervozitate instabilă a animalelor de rasă", „destul de elegant îmbrăcat, deşi fără preocupări anume".

Conflictul se dezvoltă la nivelul conştiinţei personajului principal, relaţia sa cu cei din jur funcţionând ca elemente cristalizatoare care adâncesc drama, o acutizează şi duce la ruptura din final. Revelaţia imposibilităţii păstrării conştiinţei immaculate într-o societate care nu are acces la Absolut declanşează criza existenţială: „Câtă luciditate atâta existenţă şi deci atâta dramă", constată profund dezamăgit, Gelu Ruscanu. Acesta este şi motto-ul generator al întregii drame.

Nucleul filosofic însă, se regăseşte în metafora titlului tradus de dramaturg în sensul de joc al ideilor. Tâlcul metaforei este explicat chiar în textul piesei, de Penciulescu, cel care împreună cu Praida reprezintă contraponderea lui Gelu Ruscanu, în sensul unei înţelegeri mai flexibile a mecanismelor istoriei, dincolo de abstracţiunile filosofice: oricât s-ar strădui ceilalţi să-l sustragă „jocului ielelor", Ruscanu se obstinează să susţină intangibilitatea ideii de dreptate. Conflictul – o dramă de conştiinţă – se rezolvă prin sinucidere. Setea de absolut şi iluzia izolării duce la eşecul personajului.

1 Camil Petrescu, *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie, studiu introductiv, note de Florica Ichim, Seria Thalia, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 84

Teatrul, ca gen ficţional, se reflectă diferit în conştiinţa cititorului/spectatorului, prin comparaţie cu alte genuri şi specii, având în vedere construcţia textului pe două register distincte reprezentate de dialog şi vocea autorului din didascalii. Acestea determină impunerea teatrului în dubla sa condiţie estetică astfel încât el ni se prezintă atât ca manifestare literară cât şi ca spectacol, îndeplinind astfel o dublă finalitate.

Această arhitectură a textului e abordată într-o manieră distinctă în textul camilpetrescian, iar în structura textuală sunt uşor de decelat amploarea, tonul şi conţinutul specific indicaţiilor de regie. Până la descoperirea funcţiilor tehnice şi semnificaţiilor profunde ale dialogului, respectiv ale indicaţiilor parentetice, în ansamblul textului, e necesară cunoaşterea câtorva noţiuni fundamentale dominante în alcătuirea de suprafaţă şi care se instituie ca mărci distinctive ale genului. Aşadar, e necesară referirea la construcţii dramatice concrete, drame ale conştiinţei sau „drame absolute" cum le numea Camil Petrescu. Tot o astfel de dramă, a trăirii intense în conştiinţă, trebuia să fie şi *Jocul ielelor*, structurată în jurul unui conflict interior al eroului principal – Gelu Ruscanu - , dar care urmăreşte concomitant maniera în care eroul problematic se opune unei lumi degradate şi alienante.

Se poate porni de la analiza alcătuirii exterioare a piesei chiar de la primul „indiciu" – actul scenic, care a fost definit de Wolgang Kayser[2] ca parte a acţiunii dramatice.

Camil Petrescu însuşi afirma că „ … teatrul este act. Acţiune e altceva. Actul e în conştiinţa tradusă, acţiunea este automată. Acţiune […] în sens de trăire, corporalitate efectivă, dar nu prezenţă de corpuri".[3]

Ipotezele sunt verificabile la nivel textual: în concepţia autorului, acest element de structură sintactică are şi un rol important în ordinea structurii semantice fixând chiar premisele autenticităţii. Spaţial, *Jocul ielelor* pare a urma regula respectării unităţii de loc, fiecare act îşi are specificul său din acest punct de vedere, deşi se poate identifica un situs dominant, redacţia ziarului „Dreptatea socială", unde se schiţează elementele viitorului conflict.

În privinţa subdiviziunii pe tablouri, se observă o funcţionalitate specifică: acestea sunt „determinate exterior prin unitatea de loc, rămânând însă cu totul arbitrare ca număr"[4]. Alcătuirea formală comportă, bineînţeles, divizarea în scene, care sunt „determinate de intrarea, respectiv ieşirea unor personaje", dar trebuie menţionat aici că un ansamblu de două sau mai multe scene pot constitui o unitate (de sens) în cadrul acţiunii dramatice, astfel încât ea devine şi un indice al alcătuirii interioare (semantice).

Primul tablou din *Jocul ielelor* aduce prin indicaţiile didascalice o primă configurare a spaţiului, „redacţia ziarului <<Dreptatea socială>>", „biroul directorului", indicaţii care numesc „personajul pivot"[5] al dramei.

Scena duelului de la ridicarea cortinei prefigurează duelul ce va deveni figura omniprezentă a textului, chiar dacă va fi invocat iniţial ca simplu exerciţiu fizic al personajului principal.

O situaţie aparte apare în tabloul II al actului I unde se rosteşte puţin, lipseşte diviziunea în scene, iar receptorul percepe totul strict visual. De la ridicarea cortinei şi până la căderea ei, balanţa indicaţie-dialog se înclină în favoarea celei dintâi.

Dacă acest tablou e emblematic pentru absenţa dialogului, tabloul III, actul I se evidenţiază prin lipsa oricăror indicii parentetice (localizare sau caracterizare), se trece abrupt la împărţirea în scene, care surprinde dialogul dintre Praida şi Elena Boruga.

2 Wolgang Kayser, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1969.
3 Camil Petrescu, *Comentarii şi delimitări în teatru*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983, p. 289.
4 Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iaşi, 1999, p. 83.
5 Camil Petrescu, *Jocul ielelor*, în *Teatru*, vol. I, Editura B.P.T, 1964, p. 139.

Absenţa ar putea fi motivată de intenţia dramaturgului de a continua acţiunea din locul în care rămăsese, ca şi când n-ar fi fost întreruptă, la redacţia ziarului.

Deasemenea, tabloul IV, actul I are loc tot într-un spaţiu parallel celui iniţial, cel al închisorii unde e întemniţat Petre Boruga, ceea ce demonstrează că pe lângă acţiunea principal se dezvoltă acţiuni paralele, ca sprijin pentru conturarea conflictului prim, acţiuni de arrière-plan.

Revenirea la cadrul desfăşurării se produce cu sau fără apel la indicaţiile parentetice, iar amploarea şi frecvenţa lor e variabilă, ca în tabloul VIII al actului II, ce conţine indicaţii foarte lapidare: „Biroul lui Gelu la redacţie. Ora nouă fără un sfert seara”.[6]

Camil Petrescu armonizează inedit replica şi jocul mut dirijat prin paranteze, care tind să complinească esenţa dialogului. Privită din această perspectivă, opera e deschisă raportului dialog-metadialog[7] şi creează diagrama simbiozei dintre rostit şi nerostit.

Pentru a schiţa imaginea de ansamblu a construcţiei piesei e necesară prezentarea „situaţiei dramatice iniţiale”, adică scânteia acţiunii conflictuale în marginile căreia se naşte o stare premergătoare de aşteptare, a raporturilor dintre personajele-cheie, care precedă conflictul dramei. Momentul declanşator (v. Kayser), e reprezentat de revelarea existenţei documentului incriminator, instrumentul demascării lui Sineşti, mai precis, scrisoarea Mariei Sineşti, femeia îndrăgostită. Aici se produce ruptura între conştiinţa ca instanţă supremă şi datele exterioare, ale conştiinţelor celorlalţi, mai tolerante cu jocurile destinului.

Desprinderea personajelor-cheie se face în funcţie de valoarea dialogului lor, ca poziţie determinant în tensionarea intrigii – Praida, lucidul echilibrat, scepticul Penciulescu, sentimentala Maria şi pragmaticul Sineşti.

Nucleul dramei nu e acţiunea, ci dialogul tensionat care urmăreşte confruntarea direct între doi interlocutori. Dar noţiunea de dialog se poate extinde asupra „convorbirii încrucişate”[8] , cum se petrece în dialogurile generale ale personajelor secundare, care introduc indirect în scenă personaje principale.

În cadrul dialogului, al „sistemului de replici”(v. Tomaşevski), îl regăsim pe Penciulescu, în rolul rezoneurului, ca purtător de cuvânt al autorului, ce introduce în scenă discursul despre jocul ielelor: „Cine a văzut ideile devine neom, ce vrei? (…) Ele dispar şi el rămâne neom. Ori cu faţa strâmbă, ori cu piciorul paralizat, ori cu mintea aiurea sau, mai rar, cu nostalgia absolutului. Nu mai poate coborî pe pământ. Aşa sunt ielele… pedepsesc… (scena 2, tabloul VIII, actul II)”.[9]

„Situaţia dramatică centrală” e susţinută de „dialogurile nodale” (v. Tomaşevski) care se înscriu contrapunctic, ca argumentare, dar converg către aceeaşi „situaţie dramatică finală”, în care izolarea lui Gelu e urmată de sinuciderea sa. Starea conflictuală maximă a piesei, care precede şi deziluzionarea în iubire, este confruntarea cu Sineşti, determinantă pentru contrazicerea reprezentărilor despre lume şi a ordinii principiale de până atunci, iar eroul îi mărturiseşte ulterior lui Praida: „Pare-se că într-adevăr înainte vedeam fapte bune şi vedeam fapte rele… Azi le-aş putea desluşi numai dacă mi s-ar vopsi în alb cele bune, şi în negru cele rele”.

Finalul exprimă prin vocea lui Praida, esenţa dramei, în stil sentenţios, deoarece Gelu Ruscanu a „avut trufia să judece totul…. s-a depărtat de cei asemeni lui, care erau singurul lui sprijin… Era prea intelligent ca să accepte lumea asta aşa cum este, dar nu

6 Camil Petrescu, *Op. cit.*, p. 221
7 V. Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române de la Gheorghe Asachi la Camil Petrescu*, Bucureşti, 1971, p. 64.
8 V. Mândra, *Op. cit.*, ed. cit., p. 123.
9 Camil Petrescu, *Op. cit.*, p. 229.

destul de intelligent pentru ceea ce vroia el”.[10] Replica personajului principal: „… eu nu pot să scriu decât ceea ce gândesc”, va deveni cel mai important punct al programului estetic al lui Camil Petrescu, dramaturg de mare originalitate care, prin *Jocul ielelor*, a deschis scena românească spre „drama absolută”, spre „teatrul de cunoaştere”, piesa descriind, de fapt, un traseu descendent, negativ, al cunoaşterii, pentru că Gelu Ruscanu, pornind de la principiile superioare ale dreptăţii absolute, se va vedea constrains să coboare la nivelul celorlalţi şi se va sinucide.

Jocul ielelor aduce în atenţie prin Gelu Ruscanu, raportul dintre polul subiectiv al conştiinţei (care este condus de o voinţă interioară absolută) şi realitatea exterioară. Piesa este întâi de toate o dramă a contradicţiilor în care inteligenţa personajului-cheie se luptă cu ea însăşi, fără să reuşească să depăşească impasul ideologic la care s-a autocondamnat. Piesa se situează exclusiv în zona abstracţiunilor care se nasc din confruntarea eroului cu o diversitate de caractere care îi pun în faţă oglinda realităţii.

Cea dintâi confruntare care îl separă de ceilalţi e punctul de vedere al lui Praida, schimbul de replici dintre cei doi fiind decisive pentru conflictul de idei al *Jocului ielelor*. Aceasta ia forma conflictului deschis, prefigurând „tema duelului”[11] atât de frecventă în structura semantică a textelor lui Camil Petrescu. Aici se instituie mai întâi un raport cu un celălalt, o ipostaziere a lui „entre-les-deux” care defineşte de fapt o categorie primordială a realităţii umane, aşa cum notează Martin Buber în studiul asupra relaţiei omeneşti şi a ontologiei ei: „… individul este un fapt de existenţă în măsura în care intră într-o relaţie vie cu alţi indivizi. Faptul fundamental al existenţei este omul între oameni (l’homme-avec-l’homme)”.[12]

Duelul, nodul teoretic al piesei, plin de încărcătură dramatic, ce anticipează şi celelalte înfruntări ale eroului, e punerea faţă în faţă a celor două perspective opozitorii: a dreptăţii absolute şi transcendente susţinută de Gelu Ruscanu, şi a concepţiei pragmatice, imanente realităţii, pe care o reprezintă Praida. Conflictul de idei al piesei e astfel definit în actul II, tabloul VII, scena 2:

„Gelu (cu o privire liniară): <<Cum ar putea să fie dreptatea dacă nu absolută? (se închide cu un soi de îndârjire în el însuşi, nu mai ascultă nimic, parcă ar trece pe alt tărâm>>).

Praida: <<Dumneata pari obsedat de ideea de lege, de ideea de dreptate, aşa pură… O dreptate absolut pură, ca o geometrie?>>

Gelu: << (…) Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută. Dacă lupt pentru o cauză aceasta este dreptatea însăşi”.

Teatrul acţiunii se mută acum în conştiinţă. Acest duel evidenţiază conştiinţa fenomenologică ipostaziată în personajul Gelu Ruscanu, purificată de determinările spaţio-temporale, orientată doar către adevărul etern şi realizată prin punerea în paranteză a lumii reale, prin epoche-ul husserlian[13] , în vederea atingerii esenţelor.

Punerea în paranteză a lumii e consecinţa faptului că realitatea nu afirmă nimic cert, pentru că „legile adevărului sunt în conştiinţă”, cum spune Gelu Ruscanu.

„Diferenţa individuală” – ipseité sau écceité – este instituită tocmai prin deschiderea personajului spre el însuşi, spre propria conştiinţă. În cazul în care procesul comprehensiunii ar trimite la o deschidere a fiinţei, atunci e evident că ea nu se va realize în funcţie de ceilalţi.

10 Camil Petrescu, *Op. cit.*, p. 305.
11 Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudo-estetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 79.
12 Martin Buber, *Eu şi tu*, Traducere în limba română de Şt. Augustin Doinaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
13 I. Sârbu, *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1973, p. 60.

Pentru Gelu Ruscanu toate principiile călăuzitoare ale vieţii au valoare absolută, ca şi iubirea, astfel încât Sineşti nu devine numai exponentul nedreptăţii, el devine şi un rival în iubirea sa pentru Maria, iar confruntarea din planul secund al al acestora este de natură erotică.

Un alt moment important al acutizării conflictului este înfruntarea cu Maria Sineşti, tot sub aparenţa duelului. Miezul acestui moment cheie este drama conjugal, care construieşte o reală situaţie limită. In situaţia iniţială, în conflictul dintre Sineşti şi Maria, soţia sa, personalitatea bărbatului ia proporţii demonice, el însuşi fiind desenat ca un personaj sadic, care a metamorfozat în voluptate iubirea ce-i fusese refuzată. Maria e prinsă ca într-o capcană între Sineşti şi decizia crudă a lui Gelu Ruscanu de a o jertfi prin divulgarea scrisorii pe care i-o trimisese cu ani în urmă, pe când era amanta lui. Ea nu doreşte decât să fie convinsă că prezenţa lui Ruscanu în viaţa ei s-a bazat pe sentimente autentice şi-şi face în acest moment un adevărat examen de conştiinţă. Însă atitudinea lui Ruscanu în faţa trecutului, e de nezdruncinat. Suferinţa Mariei e una reală, numai că perspectivele celor doi sunt total diferite.

Bergson, în *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*[14], în abordarea problematicii senzaţiei, demonstrează că în viaţa sufletească nu există mărimi intensive, astfel că o senzaţie, o emoţie, o trăire psihică intense, nu conţin în ele („precum un recipient") altele mai puţin intense. Ele nu sunt mai mari decât cele mai puţin adânci, ci diferite de acestea.

Pentru protagonist, un simplu gest al femeii iubite, în dezacord cu maniera sa de a se dărui total determină ruptura, aşa încât pentru el nu există grade diferite de suferinţă, concesii făcute trădării, sau perspectiva diferenţei de intensitate. Tocmai de aceea modul de reflectare al suferinţei în conştiinţa lui Gelu Ruscanu şi în conştiinţa Mariei Sineşti e diferit.

Ruscanu văzuse în Maria alteritatea sa şi posibilitatea unei comunicări perfecte, în sensul instituirii raportului de reciprocitate. Astfel, relaţia Eu-Tu „instituie în concretul vieţii omeneşti o relaţie de participare reciprocă, de adresare, şi de răspuns mutual, care face posibil evenimentul ontologic al întâlnirii".[15]

Deschiderea spre participarea la dialog a fiinţelor trebuie gândită numai în sens univoc. Tu-ul înnăscut al fiinţei este singular, iar înşelarea femeii iubite contrazice această idee, iar atunci Ruscanu constată îndurerat: „Râsul tău alături de un bărbat străin nu exista pe lume, iar de atunci încoace există… L-ai creat tu acest râs, străin de mine…:

Putem trage concluzia astfel că raportul de reciprocitate cu celălalt este desfiinţat în acest mod, şi, deşi iubirea trebuie să fie – teoretic – totul sau nimic, ea nu mai este regăsire în celălalt, nici perspectivă de comunicare unică.

Dar pentru Maria Sineşti iubirea are un cu totul alt sens, trebuie să se hrănească din tot ce presupune aceasta, chiar şi din asumarea greşelilor (v. „Sunt bieţi oameni care-şi caută un pic de fericire", actul II, tabloul XII, scena 2).

Duelul are o semnificaţie şi în ordinea poveştii de iubire, care este tema dramei, iar Alexandru Paleologu[16] analizează această problemă din perspectiva stendhaliană a amorului-pasiune, care în sens etimologic înseamnă suferinţă.

Chestiunea evidenţei amorului-pasiune, caracteristic operelor Evului Mediu, este reluată în operele lui Camil Petrescu şi în alţi termeni, de către Alexandru George[17], astfel încât formula erosului medieval tinde să nu aibă valoare general, iar caracterul iraţional al

14 Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, Editura Antet, Bucureşti, 1999, p. 13.
15 Martin Buber, *Op. cit.*, ed. cit., p. 18.
16 Alexandru Paleologu, *Op. cit.*, ed. cit., p. 49.
17 Alexandru George, *Semne şi repere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 59.

sentimentului care-i subjugă pe eroi nu se confundă cu amoris-ul eroului medieval care dă iubirii un sens poetic şi oarecum superficial, de suprafaţă.

Dramaturgul confruntă în stil propriu amorul-pasiune cu conştiinţa şi luciditatea ca atribut al conştiinţei. Această alăturare nu face decât să sporească sentimental, Gelu Ruscanu fiind un stăpânit de pasiune, nu un rob al acesteia. Dar nici faptul că sentimental se contopeşte cu procesul lucid nu înseamnă că acesta din urmă deţine supremaţia asupra pasiunii.

Totuşi, cele două opinii sunt conciliante prin faptul că ambele păstrează iubirii caracterul pasional. Acceptarea pasiunii, care secondează această *ars amandi*, alături de inteligenţă, a condus la delimitarea unei noi opoziţii între Eros şi Agape, respectiv iubirea-pasiune şi iubirea-oficializată[18], joc în care se prinde şi Maria Sineşti. Dar această abordare pare a fi semnificativă în relevarea raporturilor erotice numai parţial, şi dacă se ţine cont de faptul că Maria este duplicitară când iniţial se îndreaptă către soţul ei în încercarea de reînviere a iubirii lor trecute.

Dramele personajelor sunt provocate astfel de toate discrepanţele de natură morală, instituite, în mod special, de izolarea eroului principal.

Gestul final al sinuciderii este de fapt refuzul lumii clădite pe principii relative şi afirmarea unei căi de rezolvare care nu vrea să facă destinului nici cea mai mică concesie destinului. Întreaga sa existenţă, fundamentată pe ideea de absolute, reprezintă asumarea unui sistem utopic de a percepe lumea, nonconconcordant cu structurile realităţii, şi care îşi găseşte în mod inevitabil sfârşitul. Pentru eroul camilpetrescian acesta nu putea fi împlinit decât în manieră tragic, prin moarte. Calea pe care decide să o aleagă nu este una a renunţării, ci din contră, una a asumării propriilor convingeri.

Teoretician al de-teatralizării, în sensul coborârii vieţii de pe scenă, în stradă, Camil Petrescu pledează pentru o operă al cărei subiect trebuie să capete caracterul exemplarităţii numai în măsura în care existenţa trăită şi notată devine semnificativă pentru personaj şi nu pentru cititor. Dar cum teatrul trebuia să fie al „conflictelor puternice" şi al „zdruncinărilor de conştiinţă", spectatorul, respectiv cititorul era inevitabil complice al acestei mistificări şi obligat la o re-cunoaştere în problematica impusă, aceea existenţială. Eşuând într-o oarecare măsură în plan teatral, scriind un teatru „de idei" mai puţin destinat jocului scenic şi mai mult lecturii, rămas fără ecou în rândul spectatorului, Camil Petrescu va excela însă în aplicarea tiparului teatral în roman, atât la nivelul construcţiei, cât şi la cel al aplicării lui în cerinţele pe care le impune actorului în subsolul paginilor din Patul lui Procust. Aşadar nu numai personajul poartă această amprentă (lat. persona, „mască de teatru"), ci întreaga operă, al cărei reprezentant este.

Aceeaşi structură dramatică se reflectă în toate dramele conştiinţei eroilor camilpetrescieni, căci intenţionalitatea de tip cognitiv şi tensiunea lăuntrică ce presupune implicit dorinţa de a cunoaşte (iubirea sau sensul existenţei relevat prin iubire) se răsfrânge asupra vieţii interioare a unor personaje precum Gelu Ruscanu, Pietro Gralla, Ştefan Gheorghidiu, Fred Vasilescu sau Ladima, care îşi asumă aproape perseverent şi cu luciditate, propria existenţă în mod fatal legată de trăirea dilematică.

BIBLIOGRAPHY

Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conştiinţei*, Editura Antet, Bucureşti, 1999.

18 Irina Petraş, *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003, p. 71.

Martin Buber, *Eu şi tu*, Traducere în limba română de Şt. Augustin Doinaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Alexandru George, *Semne şi repere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

Wolgang Kayser, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1969

V. Mândra, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române de la Gheorghe Asachi la Camil Petrescu*, Bucureşti, 1971

Alexandru Paleologu, *Spiritul şi litera. Încercări de pseudo-estetică*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970

Irina Petraş, *Camil Petrescu. Schiţe pentru un portret*, Editura Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2003.

Camil Petrescu, *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie, studiu introductiv, note de Florica Ichim, Seria Thalia, Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Camil Petrescu, *Teatru*, vol. I, Editura Biblioteca pentru toţi, Bucureşti, 1964.

I. Sârbu, *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1973

Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Editura Institutul European, Iaşi, 1999.

THE SIGNIFICANCE OF LIGHT AND DARKNESS ALTERNATION IN "A TEMPORARY MATTER" BY JHUMPA LAHIRI

Carmen Astratinei
Senior Lecturer, PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanța

Abstract: "A Temporary Matter" by Jhumpa Lahiri, a famous American contemporary writer of Bengali descent, is a touching drama of a young couple, who gradually, almost imperceptible, grow apart after the death of their first born child. They seem not even to be aware of what is happening to them and with them until a power cut notification occurs. This is the turning point moment introduced right at the beginning of the story to interrupt the tacitly accepted daily routine of the couple. At last they start speaking their minds by the candle light.
The paper proposes to analyse the significance and the role of the alternation between light and darkness in the development of the story. Also reference to candle light practices during Bengali pujas will be made.

Keywords: communication breakdown distrust grief inability despair

1. Introduction

"A Temporary Matter", isone of the best stories of the "**Interpreter of Maladies"** short story collection, which was awarded the Pulitzer Prize in 1999, written by Jhumpa Lahiri, a famous contemporary American writer of West Bengali origins, representing the second generation of Indian immigrants in the United States, completing her education and developing a prestigious academic and artistic career therein.

The topic approached by the author in this short story is a very contemporary and actual one, namely communication breakdown within young intellectual well off married couples. The question raised is why the young Indian American young people, perfectly adapted to the new cultural environment, are not able to manage a moment of crisis in their lives.

2. The Power Cut

It is winter time in Boston. Husband and wife Shukumar and Shoba are notified that their electricity will be turned off for one hour at 8:00PM for five evenings in a row in order to fix a power line. This sudden notification takes them aback interrupting, in this way, their tacitly accepted daily routine of avoiding each other which spared them from talking about their first born child who died six months before. Shoba, a prestigious editor, and a very active woman, spends most of her time outside. Shukumar, an academic professor, has been granted a semester off duty to work on his dissertation at home. As a result, he stays mostly indoor cooking dinner and procrastinating in finishing his work. Due to the new circumstances, tonight, in the dark, would be the first time they ate together in months. It seems that the light inhibits them both, bans them from speaking their minds. What about the blackout? What about sitting at the table and having dinner by the candlelight? Shoba remembers her visits to India with her family. Outages are very frequent over there so there used to be jokes and poems shared under the candle lights. West Bengalis have great festivals celebrating light as the triumph of good over the evil,

of light over darkness, which is symbolized by myriads of lit earthen diyas or candles in a row. Probably thinking of Diwali and Durga Puja festivals, both including benefic lamp or candle light ceremonies, Shoba suggests a game they should play during the blackout hours under the candle light. It will be a confession game. They will have to share secrets they have kept to themselves until then. They both agree and the game starts.

In fact neither of them has a skeleton in the cupboard. Their so called secrets are insignificant, like she browsing through his diary (before they got married) to see if her name and phone number were there, he selling the sweater she offered to him on his birthday, which he disliked, and then getting drunk during the day, she saying she had to go to work but going out with her friend instead, when his mother came over to grieve for her husband`s passing away.

No matter how petty their secrets are, the important thing is that they dare utter them freely without any inhibitions under the dim candle light, where they feel protected. They seem to get closer, to be able to be intimate in the dark. They try to recapture the time when they were happy, envying their elderly neighbours walking arm in arm to get some fresh air until the light is on. Will they ever walk arm in arm like their neighbours when they are their age?

After four days they receive a notice that the power line has been repaired ahead of schedule. It is the end of their game. Shoba suggests they still light candles and eat by their glow. Then she turns the lights on, telling her husband that she wants to see his face when she tells him her deepest secret. Before coming home that evening, she had signed the lease on her own new apartment. Shukumar feels sad and slightly confused about this abrupt news put forward in broad electricity provided light. So, he feels it is his turn to decide to confess something he swore he would never tell. When she was pregnant, Shoba wanted the gender of their child to remain a surprise until birth. When the child died, she did not know if they had lost a son or a daughter. Shoba took refuge in that mystery, spared of that knowledge. Now, in the bright electricity light, Shukumar tells Shoba that he held their son suggesting he looked like her.

Looking out of the window and seeing their neighbours walking arm in arm as usual, Shukumar understood that is the end of the game, their relationship included.

3. Alternation Between Light and Darkness

Light is usually the symbol of the good and darkness of the evil. This strict dichotomy cannot apply to Shoba and Shukumar. At the beginning of the story the light is "benefic" for them in the sense that it keeps them away from interacting with each other after the tragedy they were not able to manage. It helps them to avoid each other, she watching TV, he pretending to work on his dissertation, and not talk about what has happened and what could be done further on.

Darkness, with negative connotation, but not for the young couple, helps them to temporarily get together and communicate, to say things that happened in their common life they have never shared. There is a moment of expectation from both of them. She comes earlier from work to have dinner under the candle light and talk. He anticipating the subject of her discourse. They feel good, at ease and protected by the dim candle glow under which they can hide their face mimics. The darkness and the dim light of diyas help them get together but only temporarily, until the light is on again, like a painful, piercing, merciless truth.

4. Conclusion

The question is: were they really ever happy together? Or everything between them was just a temporary matter like the power cut?

BIBLIOGRAPHY

1.http://www.gradesaver.com/interpreter-of-maladies/study-guide/summary-a-temporary-matter-
[accessed on December the 5th]
2.https://www.shmoop.com/interpreter-of-maladies/blackout-temporary-matter-symbol.html-
[accessed on December the 5th]

FOLKLORE, A SOURCE OF INSPIRATION IN MIHAI EMINESCU'S POETRY

Cristina Furtună
Assist. Lecturer, PhD, Valahia University Târgovişte

Abstract:The poet looks into the artistic creation by means of folk songs and folktales which would guide his entire aesthetic design until the end of his days. In one of his posthumous poems, he recalls the time when he would insatiably listen to the folktales told by the villagers of Ipoteşti. His folkloric knowledge increased immensely during his pilgrimages throughout the country when, with a notebook in his pocket, he would go from village to village and record features of the language spoken by the people in various counties, songs, folktales, etc.
Eminescu was well-aware and proud of this deep knowledge of the people. In his first writings, Eminescu relied on the works of the great classics and on folk creation. Thus, the poem De-aş avea, full of grace and optimism, published in Familia magazine in 1866, when the poet was only 16, is a combination of poetic elements taken from Alecsandri and the folklore.
In his work, Eminescu managed to make a significant contribution to highlighting the genius of the people. The people's life experience can be felt in his entire creation. The poet reworked folk sources but, more often than not he left the basic theme, which he dealt upon, untouched.
In this paper, we shall deal with some of the poems inspired by the folk creation: La mijloc de codru des, Ce te legeni, and we shall also mention the folkloric influence in the poem Călin-file din poveste.

Keywords: folkloric creation, Eminescu, forest, Călin, wedding of insects.

In his manuscripts, Mihai Eminescu left us a rich folkloric material, poems, tall tales and proverbs collected by him or by others. This material was first brought to light partially in 1902 by Ilarie Chendi[1], then by D. Murăraşu[2] and recently given to folk literature researchers and lovers in an unabridged form in the fourth volume of the critical edition of the poet's work, supervised by the academician Perpessicius[3].

Although he had the example of V. Alecsandri, M. Eminescu did not publish a collection of folk poems, nor did he intend to publish one, because he did not collect traditional productions for folkloric purposes. As early as 1866, he would confess to the two seminarians he was travelling with from Târgu Mureş to Blaj, namely Ion Cotta and Tudor Cojocaru, that he was collecting folk songs for his own poetic laboratory. But it is precisely this orientation of his interest in folklore and his concern for recording the authentic fact with its own artistic value, the depth with which he treated the folklore issues of national culture that marked a particular moment in the manner of regarding folk literature within the literary development in the second half of the 19th century.

M. Beniuc pointed out that "*Eminescu's poetry cannot be understood, nor can people's love for it be accounted for without a profound knowledge of the living relationship the poet has with his country and our people, with their literature and art, the historical past of our nation and with the best literary and cultural achievements of our land, which preceded Eminescu's poetic activity*"[4].

1M. Eminescu. *Opere complete*. *I. Literatura populară*. Preface by I. Chendi, Bucureşti: Editura Universul, 1902.
2M. Eminescu, *Literatura populară comentată de D. Murăraşu*, Craiova, f.a.
3M. Eminescu. *Opere VI. Literatura populară*, critical edition supervised by Perpessicius. Bucureşti, 1963.
4M. Beniuc. Eminescu azi. În:*Studii eminesciene.* Bucureşt: Editura pentru Literatură , 1965, pp. 10-19.

According to Mihai Eminescu, folklore comprises not only solitary songs or tales, but the entire world of folk poetry as an essential part of literary tradition, as an expression of the people's view of life, of their way of living.

In 1874, he reaffirmed, complementing his own thoughts, what he had declared with youthful pathos in 1866: "*The past has always fascinated me. Chronicles and folk songs currently make up a material in which I find the essence of inspiration*"[5].

Mihai Eminescu's interest in folklore is being achieved within two coordinates, two levels which complement each other: the direct connection with folk creation, the level of collections and the level of theoretical issues[6].

Once, George Călinescu asserted that Mihai Eminescu would search everywhere for the purity of style.

For his poetic arsenal and his theoretical documentation he only gathered authentic materials which would help him go deep into folk psychology, extract folklore poetics system data, enrich his language with elements from all Romanian dialects.

Mihai Eminescu integrates folk literature into his broad view of national culture and explains the way in which the connections between the two major branches of Romanian literature establish naturally.

With regard to the same view does he also formulate his opinion on the role of folk literature in shaping the cultivated literature: "*A truly enduring literature* – he writes – *which should please us and be original to otherscan only be grounded on the living idiom of our own people, its traditions, customs and history, on its genius. Whatever one might produce beyond the truly national genius will not have value and durability either for us or for foreigners*"[7]. Historical and language documents "*are not only of archaeological interest. They are Romania itself, the very genius of Romanian people*"[8].

In his memoirs on the great poet, Slavici very well describes Eminescu's love for folk creation: "*Many of Eminescu's most beautiful poems are folkloric not only in terms of the language, rhythm, rhyme and temperament, but also in the way of thinking and feeling. With him, this match with the folk way was deliberate… Eminescu insisted on adjusting to the people in every respect for it was the only way for him to succeed and carry on*"[9].

And further on: "*That is why his work has penetrated into increasingly larger circles and is seizing more and more the hearts and the minds, therefore he becomes greater and rises high in everyone's thoughts*"[10].

One may also say that the poet looks into the artistic creation by means of folk songs and folktales which would guide his entire aesthetic design until the end of his days. In one of his posthumous poems, he recalls the time when he would insatiably listen to the folktales told by the villagers of Ipoteşti.

His folkloric knowledge increased immensely during his pilgrimages throughout the country when, with a notebook in his pocket, he would go from village to village and record features of the language spoken by the people in various counties, songs, folktales, etc.

Eminescu was well-aware and proud of this deep knowledge of the people. In his first writings, Eminescu relied on the works of the great classics and on folk creation. Thus, the poem *De-aş avea*, full of grace and optimism, published in *Familia* magazine in

5I.E. Torouţiu. *Studii şi documente literare*, vol. VI, Editura Universul, Bucreşti, 1933, p. 127.
6 Mihai, Pop. Eminescu şi folclorul. In: *Studii eminesciene.* Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1965, p. 200.
7M. Eminescu. *Timpul*, 8 May 1880, V, p. 103.
8M. Eminescu. *Timpul*, 1 April 1882, VII, p. 70.
9 Ioan, Slavici. *Amintiri*. Bucureşti: Cultura Națională, 1924, p. 10.
10 Ibid., p.25.

1866, when the poet was only 16, is a combination of poetic elements taken from Alecsandri and from folklore.

The poet's manuscripts contain numerous annotations regarding the importance of folk poetry. In one of them, Eminescu writes: "*The charm of folk poetry lies in its being the most concise expression of feeling and thinking. Leaving aside all that is unnatural, it is no less than the language of feeling and for this language to be always fresh one often gives up rhyming and, while in search for the most appropriate word, one does not need to strive to build the verse. And let us hope there will still be souls that will not be offended by the clumsy rhyme or the simplicity of an old word, but will rather adjust better to the more-clear-than-water and more-precious-than-gold spring of our folk poetry than drinking from the water spring of sugar and oranges*"[11].

The last sentence expresses the poet's disgust with the formalistic literature of the age.

Applying his deep knowledge of folklore to the issues of the entire literature, Eminescu gives an admirable definition of the folk character of literary creation: "*Folk literature is but the thought and the products of the people's fantasy, which become literature when they are produced through writing, or productions of the cultivated class that match the people's thinking so well that, if the folk has not made them, they might as well have*"[12].

For Eminescu, the genius of the people lies at the very foundation of literature: "*But a truly enduring literature, which should please us and be original to others,can only be grounded on the living idiom of our own people, its traditions, customs and history, on its genius.*"[13]

In his work, Eminescu managed to make a significant contribution to highlighting the genius of the people. The people's life experience can be felt in his entire creation. The poet reworked folk sources but, more often than not, he left the basic theme, which he dealt upon, almost untouched. Some other times, starting from the folk motif, he transformed it, enriched it with original creations of high value. Thus, in his manuscripts of folkloric collections the following poem can be found: "*Ce te legeni, plopule, / Fără ploaie, fără vânt / Cu crengile la pământ? / Dar eu cum să nu mă legăn, / Că ei s-au vorovit, / Trei băieţi din Baia Mare, / Ca pe mine să mă taie, / Să mă taie-n trei sfârtaie, / Să mă puie pe trei cară, / Să mă ducă-n Timişoara, / Să mă facă-un fus de moară*"[14] (roughly translated as "Poplar, why do you swing so low / Without rain or breeze / With your branches bending so? / Why should I not be swinging / For three boys from Baia Mare / Have talked to cut me down, / To cut me down in three / And put me in three carts / And take me to Timişoara / Make a mill axle out of me").

Starting from this motif, the poet created the poem *Ce te legeni...* (*Forest, Why D'You Swing So Low*), a threnodial song in which the forest finds itself, in the brink of winter, stripped of its vegetal clothes and deserted by birds, deprived of all that used to be its richness, its motion, its very life: "*Ce te legeni, codrule, / Fără ploaie, fără vânt, / Cu crengile la pământ?/ - De ce nu m-aş legăna, / Dacă trece vremea mea! / Ziua scade, noapea creşte/ Şi frunzişul mi-l răreşte. / Bate vântul frunza-n dungă - / Cântăreţii mi-i alungă; / Bate vântul dintr-o parte - / Iarna ici, vara-i departe. / Şi de ce să nu mă plec, / Dacă păsările trec!*"[15] (Forest, why d'you swing so low_ / With your branches bending

11 M. Eminescu. *Timpul*, 8 May 1880, V, p. 103.
12 M. Eminescu. *Timpul*, 1 April 1882, VII, p. 70.
13 Ibid., p.70.
14 M. Eminescu. *Poezii*. Biblioteca şcolarului. Bucureşti: Editura Tineretului, 1965, p. 152.
15 Ibid., p. 154.

so, / There's no rain and no winds blow! / "You should not be wond'ring why / For my time so swift does fly. / Nights grow longer, days grow shorter / Leaving of my leaves a quarter; / Sideways does the wind strikes leaves, / Me of songsters it bereaves – / Cutting like a scimitar; / Winter's here and summer's far; / What else could I do but sway / While birds go in flight away?"[16]).

By describing nature as a folk artist does, Eminescu does not develop its beauty on numerous metaphors and hyperboles, but seeks to render its charm in the simplest and most direct poetic expressions. Many times, the poet even borrows the folkloric metre so as the greatness of nature should be best described by means of its natural simplicity: *La mijloc de codru des/ Toate păsările ies,/ Din huceag de aluniş,/ La voiosul luminiş,/ Luminiş de lângă baltă,/ Care-n trestia înaltă/ Legănându-se din unde,/ În adâncu-i se pătrunde/ Şi de lună şi de soare/ Şi de păsări călătoare,/ Şi de lună şi de stele/ Şi de zbor de rândunele/ Şi de chipul dragei mele".* (*La mijloc de codru*)[17] (*Midst the Dense Old Forest Stout*: Midst the dense old forest stout / All the merry birds fly out, / Quit the hazel thicket there / Out into the sunny air, / Round the pool grown high with sedge / Fiy about the water's edge / Where, by little waves deflected, / On its shining face reflected, / Image of the moon is lying, / And of birds of passage flying, / And of stars and heavens blue, / And of swallows not a few, / And my darling's image too.[18])

Versification contributes to highlighting the feelings expressed by the poem. In *Freamăt de codru* (*The Murmur of the Forest*), Eminescu uses the polymorphic sestet (i.e. the stanza containing six lines) with enclosed rhymes. The first line rhymes with the sixth, the second with the fifth and so on. The lines have eight syllables each, except the last one which has only four syllables, achieving, through this contrast, some kind of emphasis, of focus on the idea or feeling expressed in that particular stanza: "*Tresărind scânteie lacul/ Şi se leagănă sub soare;/ Eu, privindu-l din pădure,/ Las aleanul să mă fure/ Şi ascult de la răcoare/ Pitpalacul.*"[19] (On the pond bright sparks are falling, / Wavelets in the sunlight glisten; / Gazing on the woods with rapture, / Do I let my spirit capture / Drowsiness, and lie and listen... / Quails are calling[20]).

The last verse, which here contains only one word with onomatopoeic value, suddenly throws a determined contour on both the scenery and the nostalgia which seizes the artist.

Mihai Eminescu was one of the best connoisseurs of the Romanian language both in terms of its lexical richness and of its grammatical structure. He was keen on getting to know the traditional (old and regional) aspect by means of collections of folk creations, acquisitions of documents and old writings, researching all regions inhabited by Romanians[21].

The poet was, at the same time, a cherisher of the language that he considered *the measure of a people's level of civilisation*. It was on many occasions that he voiced his opinion regarding the Romanian language, which he thought of as being *a rich empress* and expressed his confidence in the role of the living language of the people to always underlie the development of literary language. "*And let us hope there will still be souls*

16 M. Eminescu, *Poeme/Poems*, Romanian-English bilingual edition, Translated by Leon Levițchi and Andrei Bantaş, Bucureşti: Editura Minerva, 1978, p. 471.
17 M. Eminescu. *Poezii*. Biblioteca şcolarului. Bucureşti: Editura Tineretului, 1965, p. 151.
18 M. Eminescu, *Poems*, English version by Corneliu M. Popescu, Bucureşti: Editura Eminescu, 1978, available at http://www.gabrielditu.com/eminescu/midst_dense_old_forest.asp, accessed 2 December 2017.
19 M. Eminescu. *Poezii*. Biblioteca şcolarului. Bucureşti: Editura Tineretului, 1965, pp. 55-56.
20 M. Eminescu, *Poems*, English version by Corneliu M. Popescu, Bucureşti: Editura Eminescu, 1978, available at http://www.gabrielditu.com/eminescu/murmur_of_forest.asp, accessed 2 December 2017.
21 Iorgu, Iordan. Observaţii cu privire la limba poeziilor. În: *Studii eminesciene*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1965, p. 521.

that will not be offended by the clumsy rhyme or the simplicity of an old word, but will rather adjust better to the more-clear-than-water and more-precious-than-gold spring of our folk poetry"[22].

In a poem like *Revedere* (*Return*), the poet renders the joy of eternal youth and vitality of nature by means of the image of the forest.

In its final form, the poem *Sara pe deal* (*'Tis Eve on the Hillside*) is structured along two parallel lines: the gradual dissolution of the dusk into the night and the similar glide of the two lovers one towards the other. The movement, which is common to both levels, is intangible, but have the same inexorable force: as nothing can prevent night from falling, nothing could ever prevent the two lovers from meeting. In fact, no obstacle is in their way, their encounter is like a favour done by unanimously benevolent gods; still, the feeling of love, by its being included in a parallelism with nature, seems to have the same intensity, calm and enveloping as the clouds drifting in the sky.

In a descriptive poem, the *selection* of nature images implies an intention of the poet that he reveals. In *Sara pe deal*, the above-mentioned parallelism entails concordances of tonality and a certain orientation of images.

The pastel-like aspect of the poem is due to the presence of some elements of nature: *turme* 'flocks', *oamenii cu coasa în spinare* 'peasants, their scythes on their backs', *luna* 'moon', *stele* 'stars', *deal şi vale* 'hill and valley'etc. They make up a panoramic view, including the terrestrial world, structured on two levels: the hill and the valleys, then the sky with the stars. The unity of the poetic space, so widely dimensioned, is achieved by evoking the constitutive objects within the same emotional register. The spectator is at a fixed point of observation, gazing at various elements of nature, without really resting on any of them so as to be able to note and evoke clearly distinctive particularities. A certain generality envelops the evocation, but it is an effect of the perspective and indicates a certain *state of mind*[23].

In the poem *Călin (file de poveste)*, Eminescu reshaped with much artistry a number of tales, both in prose and especially in verse. In 1870, he published the tale in prose *Făt-Frumos din lacrimă* (*Prince Charming from a Teardrop*), in which he blends and merges elements from folktales.

Starting from tales he had collected in his journeys through the country, he created, during his studies abroad, the tale in verse *Călin Nebunul*.

Călin Nebunul is a simple and modest lad, which is why he is considered a blockhead and thus ridiculed. His great hidden virtues come to light in times of hardships, in his fight against the elements of nature, against *zmei* and *balauri*, in order to save three innocent girls, an emperor's daughters, from death. Călin does all this not driven by the thought of a reward, but only with the intent of striking at injustice, cruelty and deception.

Călin Nebunul is a model of faithful adaptation, in verse, of a folk theme. The poet did not change the course of events told in the tale or the description of characters. He gave the tall tale elements a great evocative power, enriching, highlighting, emphasising with much craft various sides of human nature and of the incidents that the folktale creator had hastily skipped.

In *Călin (file de poveste)* (*Călin, pages from a tale*), published in 1876, the poet preserved the initial version only in the episode in which the hero finds the emperor's daughter in the forlorn hut. Otherwise, the entire poem is changed, as *Călin (file de*

22 Nicolescu, Aurel. *Analize gramaticale şi stilistice.* Editura Albatros, Bucureşti, 1981, p. 196.
23 Alexandru, Rosetti. *Limba poeziilor lui Eminescu*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, nr. 44, Mica bibliotecă critică, f.a., pp. 34-36.

poveste) is, in terms of its thematico-ideological content, completely different from *Călin Nebunul*.

Nature is part of life's events, as is in the entire creation of the poet, being a means of illustrating human feelings, an element which creates and completes an atmosphere.

The climax of the poem is the wedding in the forest, in which the whole nature takes part. The episode includes the traditional elements of the folktale: *codru de aramă* 'copper woods', *codru de argint* 'silver forest', a nature which becomes alive by personification, impressing not only through beauty, but also through abundance. Thousands of butterflies and 'many a swarm of golden bees / Busy at visiting the honey flowers pass in among the trees' (*mii de roiuri de albine curg în râuri sclipitoare*)… Everything makes one imagine that typically fairy-like atmosphere of tall tales which is necessary for the preparation of the royal wedding: "*De treci codrii de aramă, de departe vezi albind / Ş-auzi mândra glăsuire a pădurii de argint. / Acolo lână izvoară, iarba pare de omăt,/ Flori albastre tremur ude în văzduhul tămâiet; / Pare-că şi trunchii vecinici poartă suflete sub coajă,/ Ce suspină printre ramuri cu a glasului lor vrajă./ Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint / Vezi izvoare zdrumicate peste pietre licurind;/ Ele trec cu harnici unde şi suspin-n flori molatic,/ Când coboară-n ropot dulce din tăpşanul prăvălatic,/ Ele sar în bulgări fluizi peste prundul din răstoace, / În cuibar rotind de ape, peste care luna zace./ Mii de fluturi mici, albaştri, mii de roiuri de albine/ Curg în râuri sclipitoare peste flori de miere pline,/ Împlu aerul văratic de mireasmă şi răcoare/ A popoarelor de muşte sărbători murmuitoare.*"[24] ("If through the copper woods you pass, the silver woods shine far away, / There you will hear a thousand throats proclaim the forest's roundelay. / The grass beside the bubbling spring shines like snow in sunlight fair / And blue flowers drenched in moisture rise and tremble in the perfumed air. / It seems the tall and ancient trees have souls beneath their bar concealed, / Souls that oft amid their boughs by singing voices are revealed, / While down the hidden forest glades, beneath the twilight's silver haze, / One sees the rapid brooklets leap along their shining pebbly ways. / In hurrying, gleaming ripples bright, sighing among the flowers they go / And tumbling down the torrent's track murmur and gurgle as they flow, / Swelling in liquid masses clear over the shallow gravel beds, / A swirling, eddying, dancing stream, on which the moon her silver sheds. / Many small blue butterflies, and many a swarm of golden bees / Busy at visiting the honey flowers pass in among the trees, / And a host of darting, shining flies of different kinds and hues / Make the summer air vibrate with colours that the eyes confuse."[25])

The scenery is full of lights and colours. The silver woods *shine*, the grass *shines like snow*, the glimmer of springs is clear, as is the blue of the flowers and butterflies. All is accompanied by the magic music of the forest. The ancient trees, which seem to *have souls beneath their bar concealed*, suspire through the air, the brooklets leap *along their shining pebbly ways*, the bees, the flowers, the flies spread out the murmur of their cheerful agitation.

The interlacing of visual and acoustic images, which make one hear *a thousand throats proclaim the forest's roundelay*, creates an atmosphere that is filled with optimism and buoyancy, perfectly matching the picture of the wedding ceremony.

Now, the fairy-like feel of the tale is gradually increasing. Emperors and empresses from all corners of the world (*din patru părţi a lumii*), paladins with golden hair, *dragons*

24 M. Eminescu. *Poezii*. Biblioteca şcolarului. Bucureşti: Editura Tineretului, 1965, p. 66.
25 M. Eminescu, *Poems*, English version by Corneliu M. Popescu, Bucureşti: Editura Eminescu, 1978, available at http://www.gabrielditu.com/eminescu/calin.asp, accessed 2 December 2017.

dressed in wondrous mail attend the wedding. The clown Pepelea is also here, while the moon is the bridesmaid and the sun is the groomsman.

Everything culminates with the wedding of the bridegroom butterfly (*mire flutur*) and the bride, a timid violet moth (*mireasaviorică*), in which the small creatures of the forest take part. The composition of the episode is highly original. The personification of insects creates miniature portraits full of life, showing a deep power of observation and characterisation of nature's elements.

The tiny creatures of the forest cross the bridge of cobweb woven over the bushes. The hardworking ants carry: "*...în gură de făină marii saci,/ Ca să coacă pentru nuntă şi plăcinte şi colaci"*[26]("…sacks of flour and little lumps of yeast / In their strong mouths, to bake puddings and cakes for the wedding feast").

The bees bring honey and pure gold dust, from which the woodworm, *goldsmith fine*, will make fantastic jewelleries.

The wedding cortege is rural. In front of it comes a cricket usher and round him leaps a host of fleas, their tiny feet in iron shod. The priest is the potbellied ("*rotund în pântec*") drone dressed in portentous velvet robe who:"*Somnoros pe nas ca popii glăsuieşte-ncet un cântec*"[27] ("in a drowsy nasal drawl mimics the priestly monotone").

Curling his moustache, the bridegroom butterfly sits in a nutshell coach pulled by grasshoppers. After him, comes a host of butterflies, wedding guests, of every sort, in light hearted cavalcade, playful, gallant, full of sport ("*de multe neamuri*, cu *inime uşoare*, *toţi şăgalnici şi berbanţi*"), the mosquitoes fiddlers, the beetles and bugs.

The portrait of the cricket usher is highly jocular and vivid. Upon his hind legs, he bows before the guests clicking his spurs and, formal just like a diplomat, coughs, buttons up his coat and earnestly utters his request: "*Să iertaţi, boieri, ca nunta s-o pornim şi noi alături.*"[28] ("Pardon us, Lords And Ladies, if we have by yours our wedding feast").

This episode points not only to the connection between the life of nature and man's existence, but also to that between real and fantastic elements which underlie the entire poem.

The vocabulary is rich in elements taken from the people's everyday life and is employed by the poet in lyrical interventions and descriptions. He very suggestively characterises certain situations and features.

Such words, expressions and folkloric phrases consolidate the legendary corpus of the poem inspired by the people's artistic tradition.

"*Mihai Eminescu's poetic work has enriched the heritage of the national language with expressions, words, constructions that bear the mark of his genius*"[29].

In conclusion, Eminescu does not depict the incidents of a love, but live itself, does not depict the charms of a woman, but the woman herself; de does not provide separate bits of nature, pieces of scenery, but all that is more general in nature. It goes without saying that, in order to render the general, he uses colours of the particular. But what he intends to give us is the general, the love, the woman, the nature. In all his poetry, he was influenced by the folk song[30].

BIBLIOGRAPHY

26 M. Ibid., p. 67.
27 Ibid.
28 Ibid., p. 68.
29 Alexandru, Rosetti. *Limba poeziilor lui Eminescu*. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, nr. 44, Mica bibliotecă critică, f.a., p. 69.
30 Garabet, Ibrăileanu. *Studii literare*. Bucureşti: Editura Tineretului, Biblioteca şcolarului, 1962, p. 148.

Beniuc, Mihai. Eminescu azi. In: *Studii eminesciene.* Bucureşti: Editura pentru Literatură şi Artă, 1963, p. 16.

Eminescu, Mihai.*Literatura populară comentată de D. Murăraşu*, Craiova, f.a.

Eminescu, Mihai. *Opere complete*. *I. Literatura populară*. Cu prefaţă de I. Chendi, Bucureşti: Editura Universul, 1902.

Eminescu, Mihai. *Opere VI*. *Literatura populară*, critical edition supervised by Perpessicius. Bucureşti: Editura pentru Literatură şi Artă, 1963.

Eminescu, Mihai. *Poeme/Poems*, Romanian-English bilingual edition, Translated by Leon Leviţchi and Andrei Bantaş, Bucureşti: Editura Minerva, 1978.

Eminescu, Mihai. *Poems*, English version by Corneliu M. Popescu, Bucureşti: Editura Eminescu, 1978, http://www.gabrielditu.com/eminescu/contents.asp (accessed 2 December 2017).

M. Eminescu. *Poezii*. Biblioteca şcolarului. Bucureşti: Editura Tineretului, 1965.

Eminescu, Mihai. *Timpul*, 1 April 1882, VII, p. 70.

Eminescu, Mihai. *Timpul*, 8 May 1880, V, p. 103.

Gorovei, Artur. Amintiri din viaţa lui Mihai Eminescu. In: *Buletinul Mihai Eminescu*, year III, 1932, fasc.8, pp.2-5.

Ibrăileanu, Garabet.*Studii literare*. Biblioteca şcolarului. Bucureşti: Editura Tineretului, 1962.

Iordan, Iorgu. Observaţii cu privire la limba poeziilor lui Eminescu. In: *Studii eminesciene.* Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1965, pp. 519-533.

Murarașu, D. *Comentarii eminesciene*. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1967.

Nicolescu, Aurel, *Analize gramaticale şi stilistice,* Bucureşti: Editura Albatros, 1981.

Perpessicius. Eminescu şi folclorul. In: *Mihai Eminescu. Opere VI*, Bucureşti: Editura Academiei RPR, 1963, p. 14.

Pop, Mihai. Eminescu şi folclorul. In: *Studii eminesciene.* Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1965, pp. 199-211.

Rosetti, Alexandru. *Limba poeziilor lui Eminescu*. Mica bibliotecă critică. Bucureşti: Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, nr. 44, f.a.

Slavici, Ioan. *Amintiri* . Bucureşti: Cultura naţională, 1924.

Torouţiu, I.E. *Studii şi documente literare*, vol. VI, Bucureşti: Editura Universul, 1933, p. 127.

MYTHICAL EUTOPIAS AND DYSTOPIAS IN THE FICTIONAL WORK OF MIRCEA ELIADE AND MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea
Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: Our article aims to analyze some images and symbols of the paradisiac and infernal space in the fictions of Mircea Eliade and Michel Tournier. Eutopia is a structure that has the character of a primordial scene in which the actor lives a metaphysical revelation. In a eutopic structure, man experiences his full deepness plenarily, Eutopia involves a process of spatialization of time. Time spatialization means the transformation of chronological succession into synchronism, a process of progressive re-integration of substance limitations and return to the paradisiac structure. Dystopia is a space of metaphysical fall, here the man has partial, harsh and incomplete knowledge, and the distance from the primordial state is led to the extreme.

Keywords: eutopia, dystopia, eternity, historical time, revelation

Notre travail a comme objectif l'analyse de quelques images archétypales et symboles propres à l'espace paradisiaque et à l'espace infernal, tels qu'ils sont représentés dans les fictions des deux écrivains qui ont réitéré maintes fois, dans des déclarations programmes, fragments de journaux, interviews, leur intérêt et leur goût pour cette littérature de souche mythique. Les différentes mythologies parlent de l'existence d'un moment ontique plénier, quand l'homme était inséré dans un mode d'être total, fréquentant les réalités transcendantes. Cet Âge d'or, retrouvable dans le christianisme, dans la religion hindoue, chez les Grecs anciens etc. sous-entend l'existence d'une durée illimitée et indéterminée où il n'y a pas de coupure entre ciel et terre, entre dieux et humains quand la déchirure ontique et la dégradation existentielle ne s'étaient pas encore installées. Un autre paramètre caractérisant cette dynamique augurale c'est la capacité de l'homme de connaître, l'accès aux sources du savoir était illimité. Cet état de bien-être est régi par des paramètres spatio-temporels : la durée illimitée et indéterminée de l'Âge d'or et l'existence du Paradis terrestre. L'abondance paradisiaque et l'immortalité sont des conséquences de l'excellence divine issue de l'écart minimal entre le transcendant et ses créatures.

L'eutopie est une structure qui a le caractère d'une scène primordiale ayant comme effet une révélation ontique vécue par les actants. Cet espace ayant des vertus révélatrices génuines prédispose à l'installation de *l'aletheia*, l'accès à la vérité ultime étant possible par le truchement du dévoilement. Dans les structures eutopiques, l'actant a la révélation de soi-même, il reste dans l'état de nudité métaphysique. La dystopie doit être mise en relation avec l'état de déchéance. Cette structure se caractérise par un processus de dégradation ontique due à l'écart de l'être humain de ces réalités suprasensibles. Dans les représentations d'inspiration judéo-chrétienne, ce pervertissement est l'effet du péché édénique, de la chute de l'homme. Cet état de déchéance veut dire l'insinuation de la

composante temporelle historique qui suppose le vécu séquentiel qui exclut la simultanéité de l'éternité. Le Centre est un des symboles du Paradis dont Eliade fait souvent usage. C'est un espace privilégié qui renferme tous les possibles, le haut, le bas, la droite, la gauche, le manifesté et le non manifesté. Dans l'œuvre de Mircea Eliade, le symbolisme du Centre prend plusieurs formes : une île, la forêt, le sommet d'une montagne, le jardin, une chambre, une maison, un château, bref, une eutopie, c'est le lieu où a lieu une hiérophanie. C'est un espace qui, tout comme le paradis terrestre, est devenu inaccessible à l'humanité, il s'agit d'un site au-delà de toute manifestation du temps corrompu et perverti, à l'abri de tout cataclysme qui menace le monde.

Les images archétypales mises en relation avec le *primordium* renferment un symbolisme ambivalent. Elles engendrent des espaces sémantiques où les contraires se réunissent, le sacré et le profane coexistent, l'ordinaire et l'extra-ordinaire s'offrent à la fois aux actants. Elles deviennent soit eutopies, soit dystopies, selon la manière dont les actants se définissent par rapport à cette réalité. Une telle image riche et très présente chez les deux auteurs, est la forêt.

C'est dans la forêt de Baneasa que Stéphane Viziru rencontre Ileana Sideri, sa femme d'au-delà du temps. Cette rencontre a lieu dans un temps sacré, pendant la nuit de la Saint Jean. Le noir de la nuit baigne du même symbolisme ambivalent : il réunit les ténèbres précosmiques et la lumière du jour à venir. La nuit est la matrice des germinations des virtualités existentielles où l'on retrouve aussi le processus de préparation des lumières diurnes. Cette forêt éliadienne qui apparaît dès l'incipit du roman *Forêt interdite* devient signe pour la forêt de Royaumont, qui achève de manière symbolique et symétrique le roman. Ces espaces forestiers sont les scènes où ont lieu des hiérophanies. Dans l'*Epreuve du Labyrinthe,* Mircea Eliade s'est arrêté sur le symbolisme de ces forêts :

« La forêt où se perd Stéphane, c'est bien celle où se perd Dante : il s'y perd ou plutôt il entre dans un autre mode de signification, tout en demeurant dans l'histoire. C'est le milieu du temps: du temps de l'année, du temps de sa vie. La ligne de partage entre le monde historique et l'autre.[1]»

Les vers de la Divine Comédie de Dante, *Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrouvai per una selva oscura* sont le motif qui revient sans cesse dans son roman *Forêt interdite*.

Une autre prose éliadienne où la forêt assume le rôle de scène d'une révélation c'est le roman *Dix-neuf roses* : il s'agit du Bois de l'Alunar. Le nom du bois a des résonances magiques – dans les traditions roumaines, le noisetier est un arbre sacré, magique, ayant cette capacité de révéler les eaux et les trésors cachés. C'est dans cet espace ayant des attributs révélateurs que l'écrivain Anghel D. Pandele a accès aux trésors spirituels occultés aux humains, qui se retrouvent de plus en plus éloignés de leurs origines, prisonniers du temps historiques et de leur existence profane. Dans cet endroit inspirateur, Anghel Pandele vit deux expériences numineuses: la première se passe pendant sa jeunesse, dans la cabane du forestier du Bois de l'Alunar, quand il passe une Veille de Noël avec la jeune et belle actrice qui jouait le rôle d'Eurydice dans sa pièce de théâtre, la seconde a lieu à l'âge adulte quand il s'adonne à cet espace magique et y disparaît de manière mystérieuse, sans que quelqu'un puisse raconter les circonstances de sa disparition. La forêt indienne de la prose *Minuit à Serampore* abrite elle aussi une scène révélatrice exemplaire. Bogdanof et ses amis y subissent les effets de la grande illusion temporelle, le maya. La brutalité de l'expérience vécue bouleversera leurs croyances et

1Mircea Eliade, *L'Epreuve du Labyrinthe*, Editions du Rocher, Paris, 2006, pp. 200-201

leurs valeurs. Ils rencontrent les serpents magiques de la forêt et cet épisode a comme conséquence le bouleversement de l'ordre chronologique profane. Ils font l'expérience temporelle d'une autre époque que la leur. Dans la nouvelle « Andronic et le Serpent » la forêt est le symbole du chaos germinatif où les actants régressent afin qu'ils reprennent conscience de l'authenticité archétypale de la relation homme-femme et qu'ils aboutissent à couper court à leur errance sentimentale. Dorina et Andronic refont le couple primordial, ce qui équivaut à une renaissance spirituelle. Cette initiation se produit par la traversée symbolique des eaux du lac qui se trouve au milieu de la forêt, symbole des eaux précosmiques à mêmes de sublimer et de purifier la matière grossière des vécus profanes. L'installation sur la petite île et la nudité des personnages doivent être comprises comme retour au mode d'être édénique.

Dans « Uniformes de Général » les héros se retrouvent dans la maison ancienne du Général. La maison fonctionne en tant qu'eutopie. Dans la logique sacrée éliadienne, plus une maison est ancienne, plus elle est proche des origines sacrées. Le Général est mort, c'est-à-dire il s'est retiré du monde factuel. Son uniforme est signe et trace de son existence et de son passage par ce monde-là. La maison du Général fonctionne en tant que Centre qui rend possible à ses héritiers l'accès aux dimensions sacrées, suprasensibles. La montée de l'escalier doit être mise en relation avec le mouvement ascensionnel et symbolise l'installation dans un mode d'être primordial. Les quartiers bucarestois des proses éliadiennes ont des histoires mythiques, leurs noms renvoient de manière très transparente à des espaces rayonnant d'un sémantisme sacré : Rue des Prêtresses, Rue du Prêtre Soleil, Rue des Fontaines, Rue de la Belle, Rue de Mantuleasa (son étymologie doit être mise en relation avec le verbe roumain *a mantui*, sauver). Les jardins des quartiers bucarestois raniment l'archétype de l'éden. Les immeubles, plus ils sont anciens, plus ils ont cette capacité de projeter le personnage dans une réalité transhistorique et de le réinstaller *ab initio*. L'ancienneté d'un immeuble trace le chemin vers une réalité transhistorique. Une maison centre-ville promet l'accès au Centre. L'intrusion du mode d'être profane est suggérée par la destruction et la démolition de certains immeubles anciens, symbole de la désacralisation du monde.

Le symbolisme de la montagne connaît un très riche faisceau de significations. La montagne est mise en relation avec le *locus amoenus* primordial. Mais il peut symboliser également le ressort thymique de l'homme déchu qui éprouve douloureusement la nostalgie du paradis perdu. Par sa verticalité, la montagne rappelle le symbolisme de l'*axis mundi*, qui rend possible l'ascension de l'homme vers les plus hautes repères spirituels, le ciel en étant le symbole absolu. Par la réunion des contraires, le haut et le bas coexistant, il devient Centre qui réunit les puissances de trois niveaux ontiques : célestes, terrestres et infernaux. Monter sur la montagne veut dire entrer en relation avec ces trois réalités.

La lumière marque l'entrée des actants dans une autre dimension, le début ou la fin d'une initiation aux grands mystères. La fin de l'expérience initiatique de Robinson, son retour à la surface de l'île après la descente aux entrailles de la terre, sont marqués par l'apparition du soleil: « le soleil de midi faisait vibrer l'air autour des rochers[2] ». Le soleil devient le symbole de la fin d'une étape initiatique, de l'illumination par l'entrée dans une autre dimension et par l'acquis d'un savoir ésotérique. Les périodes d'inertie de Vendredi qui succèdent aux périodes d'activité n'ont pas de signification négative, de stase, d'arrêt du cours vital, mais elles actualisent les rythmes cosmiques, nuit-jour, mouvement-repos. Cette dynamique symbolise le passage d'un cycle à l'autre. Le soleil, les astres, la chaleur

2Michel Tournier, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967, p.110

sont des symboles de la manifestation de la divinité ou bien ils rappellent l'atmosphère du paradis. La rencontre de Tiffauges avec l'enfant Ephraïm a lieu à la lumière des astres. La phorie numineuse de Tiffauges se réalise dans ce cadre nocturne, régi par le scintillement des étoiles. Eliade semble préférer plutôt la lumière solaire pour marquer ces changements de paradigme ontologique, tandis que Tournier, à part les métamorphoses solaires, privilégie également les transfigurations nocturnes. Initiation veut dire retrouver le chemin vers la lumière qui symbolise la révélation. La lumière est le symbole de la réalité ultime et elle dissipe les ténèbres, l'illusion. Elle est connaissance et élévation.

Les espaces qui portent des noms ayant une forte connotation solaire ou lumineuse sont des eutopies dont la fonction est d'abriter des scénarios exemplaires ou de faire dévoiler des grands mystères à ceux qui les fréquentent. Les toponymes Au Tournesol, nom du bistrot où Leana chante, ou la Rue du Prêtre Soleil, sont en concordance avec le déroulement mythique de l'histoire. « Un bistro rare, très raffiné et spécial, ayant un petit jardin caché sous un tilleul[3].» Midi privilégie les apparitions numineuses, Gavrilescu entame sa visite chez les bohémiennes dans l'après-midi, par une chaleur accablante. L'épée de lumière qui « l'a frappé en plein dans le crâne [4]» est le symbole du savoir transfiguré qu'il est en train de recevoir. Dans la nouvelle « Chez Denis, en sa cour », Adrian quitte la rotonde aux miroirs, symbole du monde des illusions et le moment où il ouvre la porte, il est comme accablé par la lumière puissante « qui se dispersait, on ne pouvait pas comprendre d'où, sur le tapis rouge [5]». Une lumière forte se révèle aussi à Darie, quand il est prêt à passer le pont vers l'éternité.

Le soleil peut marquer le commencement d'une initiation en annonçant de cette manière le changement de registre ontologique. Archetypologiquement parlant, c'est la lumière qui met fin aux ténèbres du chaos, c'est elle qui ordonne et engendre le cosmos. Sa parution à des moments clés dans le devenir des personnages doit été mise en relation avec sa capacité de couper court à une existence profane, ténébreuse, sans repères transcendantes pour que l'actant redevienne apte à regagner le mode d'être d'avant la chute. La lumière signale l'épanouissement de l'être par son élévation. Robinson métamorphosé par ses vécus initiatiques des tréfonds de la terre, revenant à la surface de l'île adresse au soleil une prière d'une beauté saisissante :

« Soleil, délivre-moi de la gravité ! Lave mon sang de ses humeurs épaisses qui me protègent de la prodigalité et de l'imprévoyance, mais qui brisent l'élan de la jeunesse et éteignent ma joie de vivre…Soleil, es-tu content de moi ? Regarde-moi ! Ma métamorphose va-t-elle dans le sens de ta flamme ? Ma barbe a disparu dont les poils végétaient en direction de la terre, comme autant de radicelles géotropiques. En revanche, ma chevelure tord ses boucles ardentes comme un brasier dressé vers le ciel. Je suis une flèche dardée vers ton foyer, une pendue dont le profile perpendiculaire définit ta souveraineté sur la terre, le style du cadran solaire sur lequel une aiguille d'ombre inscrit ta marche. Je suis ton témoin debout sur cette terre, comme une épée trempée dans ta flamme[6].»

Toute épiphanie, toute apparition d'une figure ou d'un signe sacré sont entourées par un halo de lumière, grâce auquel on peut reconnaître une présence du monde d'au-delà. L'entrée de Tiffauges en Allemagne se réalise sous le signe du soleil, à midi quand « le soleil était déjà haut dans le ciel [7]»

3 Mircea Eliade, «Chez Denys en sa cour » , in *Les trois Grâces*, Gallimard, Paris, 1984, p 227
4Mircea Eliade, «Le bordeï des bohémiennes » in *Les trois Grâces*, Gallimard, Paris, 1984, p121
5Idem
6 Michel Tournier, V*endredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1972, p.217
7 Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.216

L'ignorance ontologique produit l'errance qui a comme effet la souffrance car les liens entre la réalité transcendante et l'être humain sont de plus en plus estompés. L'oubli de la condition primordiale installe l'homme dans des structures dystopiques plus ou moins brutales. Plus l'écart entre la réalité et sa situation est grand, plus l'homme souffre. Cet état de manifestation ontique approximative et incomplète est symbolisé parfois dans les proses des deux écrivains par le sommeil. Le sommeil désigne la condition de l'âme déchue, prisonnière de la matière, en antithèse avec l'état d'éveillé, propre à l'initié. Le sommeil est équivalent avec l'état de *léthé*, d'oubli existentiel. C'est l'oubli qui produit une occultation de l'identité profonde du personnage, ce qui entraîne une perte des repères sacrés, en le condamnant à une errance dramatique. L'homme déchu vit ce drame d'impossibilité d'accès à son pouvoir authentique qui n'a pas été anéanti, mais qui lui est ontologiquement caché. Il actualise ses potentiels de manière partielle, impropre, inauthentique. Le poète Adrian avait comme mission de faire parvenir aux gens une vérité essentielle pour leurs vies. Immergé dans la vie et la matérialité, il oublie ce qu'il doit faire. Onofrei (le Pont) a l'impression que la vie est pareille à un tombeau où l'on est enterré dans son propre corps. Cette idée de captivité symbolise une existence traumatisante, mutilée qui interdit les expériences plénières et isole l'homme des forces de la vie.

Dans la logique mythique de la chute, toute existence représente un exil. Le pays d'origine archétypal est le Paradis d'où l'homme a été chassé. L'exil, dans cette acception mythique est défini comme une condition spatio-temporelle contraignante, régie par plusieurs paramètres qui rendent impossible la relation de l'être avec les éléments de souche transcendante. Les exilés ressentent douloureusement cette rupture de leur condition primordiale et l'éloignement de leur pays d'origine comme une violence qu'on leur faire subir. L'espace de la déchéance ontique est une dystopie, par excellence. Revenir *ab initio*, retrouver le paradigme ontique initial c'est la seule dynamique acceptable dans cette logique mythique. Le pays d'origine peut être regagné par des épreuves difficiles à passer, par une initiation, par une quête initiatique, toutes ces opérations étant à mêmes d'opérer une métamorphose existentielle et ontique durable et définitive. Les proses éliadiennes et tournériennes sont construites sur cette structure de retour. C'est dans l'exil allemand que Tiffauges réalise sa transformation métaphysique par la force de la phorie, c'est dans l'exil français que Stéphane et Ileana accomplissent leurs noces mystiques. Dominic Matei commence sa merveilleuse transformation après avoir quitté sa petite ville de province pour Bucarest. Plus tard il continue son métamorphose à l'étranger, en Suisse. Idriss quitte son oasis pour s'adonner à l'exil parisien, à la recherche de son identité. Le roman les *Météores* est structuré sur l'exil de Paul et la poursuite de son jumeau dans un voyage qui leur fait faire le tour du monde. Eléazar et les siens refont le parcours existentiel de Moïse, en terre américaine, la nouvelle terre promise. Pour Valentin Iconaru le monde entier vit en exil.

Deux autres symboles forts traduisent la nature de l'existence qui manque de repères sacrés : la myopie et la cécité, états qui traduisent l'accès partiel ou interdit de l'homme à la réalité métasensible. Récepteur approximatif et soumis à l'erreur, l'homme entretient une relation dénaturée et déficitaire avec le milieu qui implique un manque ontologique essentiel. Tiffauges dénonce cette incompétence visuelle qui rend difficile la perception et implicitement le processus de déchiffrement des signes qui avertissent sur l'existence des dimensions transhumaines, dès le début du roman : « il faut une lumière ou un cri éclatant pour percer notre myopie ou notre cécité[8]». Tiffauges est physiquement

8Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.15

myope, ce qui traduit de manière symbolique ses tâtonnements existentiels, son égarement dans le monde profane. Sa vue pervertie dénonce son statut de récepteur impropre de la réalité authentique. C'est cette incapacité structurale qui l'empêche de saisir les dimensions du désastre apocalyptique dont se rend coupable le système fasciste, au milieu de l'apocalypse déclenchée par la seconde guerre mondiale, il se croit au paradis. Cette mystification maléfique lui sera épargnée par l'enfant Ephraïm. À la fin du roman, lors de la scène finale, il perd ses lunettes et se laisse dirigé par l'enfant Etoile, signe de l'abandon entre les mains de la divinité. Les histoires racontées dans la prose « Le Pont » renforcent et illustrent cette idée que le monde est un espace contraignant, un labyrinthe parsemé de signes. L'homme est appelé par le destin à déchiffrer ces signes dont la lecture correcte est à même de le faire sortir de cette prison existentielle. Cette dynamique est d'une simplicité désarmante, mais la myopie des gens, maladie existentielle traduisant la chute de l'homme dans le monde matériel, la rend insaisissable.

Un autre paramètre régissant cet univers dystopique qui est la chute métaphysique c'est la faute, conséquence du manque d'évaluation juste des repères existentiels dont l'homme se rend coupable. Robinson a cette conviction, qu'à force d'avoir obligé l'île d'assumer le rôle de Terre Mère, il a provoqué des déséquilibres dans les rythmes cosmiques, la nature en étant souffrante : une sècheresse trop longtemps prolongée. La même croyance est présente chez Stéphane Viziru, il trouve avoir provoqué un déséquilibre cosmique à cause de la faute d'avoir laissé partir Ileana qui lui était prédestinée et d'avoir épousé la femme qui était prédestinée à quelqu'un d'autre, a Ciru Partenie. Dans la logique mythique de ces personnages, le signe de la faute existentielle se traduit dans l'univers factuel par une catastrophe naturelle. L'effet du désordre et de la confusion des personnages sont les catastrophes naturelles, les guerres. Stéphane Viziru a l'impression que la guerre est la conséquence des erreurs et des confusions de l'humanité entière qui à force de se tromper, déclenche des conséquences apocalyptiques, signe de l'éloignement du Centre. Leana avertit son public qu'elle est arrivée à chanter dans des bistros à cause de ses péchés. Les quêtes manquées ou interrompues, les choix dénaturés, le manque d'authenticité ont comme effets des déséquilibres dans le monde extérieur. L'indifférence de l'homme par rapport à sa nature profonde, à son descendance paradisiaque est considérée une erreur impardonnable qui produit une fracture douloureuse dans la relation de l'homme avec cette réalité qui compte vraiment. Dans son roman *Forêt interdite*, Eliade reprend la légende de Perceval et du Roi Pêcheur. Le vieux roi, le seul des mortels à détenir le secret du Graal souffre d'une étrange maladie qui non seulement l'a rendu souffrant et immobile, mais a provoqué un grand déséquilibre cosmique. Ce n'est que la question régénératrice que Perceval pose qui rétablit l'équilibre cosmique : Où est le Graal ? La question de Perceval recentre cet espace dystopique, sans repères sacrés et le replace au Centre.

En conclusion, dans ce monde de la déchéance, les mystères, petits signes que l'éternité fait aux mortels, s'insinuent, ils apparaissent de manière discrète et seulement à ceux qui ont l'habilité de les reconnaître et de bien les déchiffrer. Le sacré ne peut pas être complètement irrécognoscible dans le profane, le camouflage du sacré et sa reconnaissance représente une propédeutique dans la perspective de la parousie finale du sens. Le parcours des personnages éliadiens et tournériens est jalonné par la sinusoïde engendrée entre deux pôles existentiels : sens et non-sens. Un effet de la conséquence de la chute de l'homme de son état paradisiaque serait son incapacité à comprendre la dynamique du monde, à aboutir à l'énergie de l'archétype.

BIBLIOGRAPHY

Bonnefoy, Jean-Maurice, *Dictionnaire des mythologies*, Flammarion, Paris, 1981
Eliade, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1949
Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957
Eliade, Mircea, *Le Sacré et le profane*, Gallimard, Paris, 1965
Eliade, Mircea, *Forêt interdite*, Gallimard, Paris, 1955
Eliade, Mircea, *Andronic et le Serpent*, (traduit par Claude B. Levenson), l'Herne, Paris, 1979
Eliade, Mircea, *Les trois grâces*, (traduit par Marie France-Ionesco et Alain Paruit), Gallimard, Paris, 1984
Gusdorf, Georges, *Mythe et métaphysique*, Flammarion, Paris, 1953
Otto, Rudolf, *Le sacré*, Payot, Paris, 1949
Ronnberg, A., *Le livre des symboles, Réflexions sur des images archétypales,* Taschen, Cologne, Londres, Los Angeles, Madrid, Paris, 2011
Tournier, Michel, *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, Paris, 1967
Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970
Tournier, Michel, *Gaspard, Melchior et Balthazar*, Gallimard, Paris, 1980
Tournier, Michel, *Le miroir des idées*, Mercure de France, Paris, 1994

MYTHICAL STRUCTURES IN LE ROI DES AULNES BY MICHEL TOURNIER

Daniela Mirea
Senior Lecturer, PhD, Military Technical Academy, Bucharest

Abstract: Our article aims to highlight the mythical origin dynamics of the novel Le Roi des Aulnes. The originality of Michel Tournier's prose consists in the use of mythical, deep or forgotten structures in the modern world, secularized, and more and more spiritually deprived. The myth, far from being a revolute element, proves to be a refreshing strong force. This type of literature has a double reference, historical and mythical. The historical events, their factual manifestation, camouflage a superior spiritual reality whose presence has definitive ontological consequences for the characters becoming. Beyond the dense historical trauma, the novel Le Roi des Aulnes tells the story of a metaphysical and religious quest.

Keywords: myth, mythological character, history, becoming, sacred

Dans son *Vent Paraclet* Michel Tournier avoue sa préférence manifeste pour la littérature de souche mythique, car, soutient-il, l'homme moderne ne peut pas vivre sans histoires exemplaires, étant un « «animal mythologique[1]». Il y parle de la fascination que le mythe continue à exercer sur tout humain. Plusieurs traits caractéristiques du mythe transforment celui-ci en un agent opératoire extrêmement efficace, à même de susciter l'intérêt du lecteur. Il joue sa carte sur l'esthétique de la reconnaissance. L'effet de reconnaissance est fort et efficace. Les structures mythiques insinuées dans une prose procurent au public le plaisir du texte. Son opinion est que « le lecteur du bon écrivain ne doit pas découvrir des choses nouvelles à sa lecture, mais reconnaître, retrouver des vérités, des réalités qu'il croit en même temps avoir pour le moins soupçonnées depuis toujours…peut-être le comble de l'art consiste-t-il à créer du nouveau en lui prêtant un air de déjà vu qui rassure et lui donne un retentissement lointain dans le passé du lecteur[2].» Ainsi prône-t-il « l'œuvre vivante et proliférant, devenue mythe actif[3]». Michel Tournier ne se propose pas d'étonner son public en usant des formules nouvelles et insolites comme le font bien des esthétiques pullulant le paysage artistique de ce tourmenté XXe siècle. Cette littérature place le moderne face à face avec le symbole et les structures mythiques, afin de faire surgir des tréfonds de l'imaginaire un monde riche de significations et de sens. Michel Tournier a la certitude que le monde dissimule une infrastructure mythique et symbolique et notre devoir est de faire surgir ces présences : « De la nuit des temps rayonnent ainsi d'obscures clartés qui illuminent pour un instant les misères de notre condition et qui s'appellent mythologies[4].» Le lecteur d'une telle littérature assume la tâche de repérer et de déchiffrer ces structures mythiques camouflées.

1Michel Tournier, *Le Vent Paraclet*, Gallimard, Paris, 1977, p.188
2Ibidem, p.190
3Ibidem, p.188
4*Les Nouvelles Littéraires*, novembre 1970, Michel Tournier, « Des éclairs dans la nuit du temps »

Dans ses fictions, les structures mythiques sont comme dissimulées sous les couches épaisses d'événements historiques. Même si l'enchaînement événementiel est riche et généreux, le lecteur averti d'une telle littérature cherchera les essences au-delà de cette structure camouflant la dynamique mythique. L'homme des univers imaginaires tournériens mène une existence paradoxale, il fait l'expérience de son temps historique avec ses aléas, et en même temps, il est comme projeté dans un univers sensiblement différent, qui se plie à d'autres paramètres existentiels, plus authentiques et puissants. Le roman *Le Roi des Aulnes,* tout comme les autres fictions tournériennes, a une double référence : historique et mythique. Le scenario du *Roi des Aulnes* actualise une dynamique narrative propre au mythe : il présente le périple spirituel d'un personnage banal dans le registre historique du récit, qui s'adonne à la quête d'une présence qui excède l'univers factuel et qui installe l'actant dans un mode d'être différent de celui du monde historique. Le récit est simultanément historique et mythique. Dans le temps historique on insinue des brèches redevables au temps mythique. Ce temps mythique institue des gestes fondamentaux, génuines qui régénèrent les gestes profanes. Abel Tiffauges transforme et sublime sa vie historique par la répétition des gestes paradigmatiques de Saint Christophe. L'historique n'est que le prétexte du transhistorique.

Le thème du couple primordial homme-femme n'apparaît que de manière superficielle dans le *Roi des Aulnes*. Abel vit une brève histoire sentimentale avec Rachel, qui lui fait découvrir son côté ogrèsque, ignoré jusqu'alors. Michel Tournier considère que la phorie est un trait archétypal que l'homme doit récupérer. Le thème de la phorie structure le roman le *Roi des Aulnes*. En fait, il est le grand roman de la récupération de la capacité matricielle par l'homme déchu et déchiré. Tournier, obsédé par cette idée de la capacité matricielle de l'homme primordial, écrit même un récit intitulé la «Famille Adam » où il expose, de manière ludique et spirituelle, sa vision sur l'androgynie. L'homme qui est fait selon les dires de la Bible « à l'image et à la ressemblance de Dieu » « qui n'est ni homme, ni femme, il est les deux à la fois ». Tournier déduit que le premier humain devait être androgyne. Du premier humain, Dieu extrait Eve. Le principe phorique, c'est-à-dire la capacité de porter et de contenir, est un archétype primordial. L'homme contient la femme qui contient l'enfant. Dans la vision tournerienne, le principe matriciel féminin ne serait qu'une actualisation de second degré du principe contenant dont Adam est l'archétype. Refaire l'être primordiale, dans la vision de Michel Tournier, c'est redonner à l'homme ses vertus phoriques dont il n'est plus conscient. Par ailleurs, le couple amoureux est remplacé par le couple gémellaire, modèle exemplaire d'amour, selon Michel Tournier. Dans le *Roi des Aulnes*, la rencontre avec l'enfant Ephraïmet est annoncée et préfigurée par l'arrivée des jumeaux Haro et Haio à la napola de Kalternborn.

L'archétype spatial du Paradis est actualisé dans *Le Roi des Aulnes* par les références constantes à l'Hyperborée ou au Canada, deux espaces qui, dans la vision tournérienne, n'appartiennent pas à la géographie terrestre. L'Hyperborée se trouve au-delà de Boréas, et aucun mortel ne peut y accéder. C'est l'espace où Apollon se retirait pendant l'hiver. Les habitants de cet espace ne connaissaient pas la vieillesse, ni la souffrance. Tiffauges identifie l'Allemagne avec cet univers privilégié et lui attribue des vertus initiatiques : il a la certitude qu'il devra y vivre une révélation essentielle pour sa destinée. Le périple allemand se déroule sous la devise de la lumière : « Ex Oriente Lux ». Il perçoit et décrit de cette manière l'Allemagne :

« …un pays des essences purs : le pays était si plat que sa vue portait immensément loin malgré la médiocre hauteur de son observatoire. C'était une succession de champs de

seigle mûr, presque blanc, coupés par la ligne sombre des forêts de sapins, d'étangs brillants comme des plaques d'acier […] de tourbières charbonneuses où éclataient les troncs argentés des bouleaux, des marécages où se reflétaient les nuages laiteux, entourés par la sombre toison d'une aulnaie, de champs de blé alternant avec des pièces de lin blancs[5].»

Il serait intéressant d'analyser la chromatique de ces espaces qui actualisent l'archétype de l'espace primordial. Le blanc tout comme la neige est associé à la lumière, à la révélation à la divinité. L'Allemagne de Tiffauges « est un pays blanc et noir, peu de gris, peu de couleurs, une page blanche couverte de signes noirs[6].» Cet espace réunissant le noir et le blanc, les deux principes opposés, le positif et le négatif, le matériel et l'immatériel, l'essentiel et le substantiel, est une isotopie à l'état androgyne initial. C'est un espace exemplaire, archétypal qui devient la scène des événements extra-ordinaires.

Le Roi des Aulnes est le roman de l'Ogre, mais de l'ogre converti et sauvé. Les références à Saint Christophe sont présentes dès le début du roman. Du journal du héros, nous apprenons qu'il a été formé au Collège Saint Christophe. Enfant chétif et soumis aux humiliations par les autres enfants, il devient vite le protégé de Nestor, une sorte de maître spirituel qui initie Abel au savoir mystérique de la lecture des signes dès ce petit âge. Michel Tournier insère dans le journal du héros Abel Tiffauges la légende de Saint Christophe telle qu'elle apparaît dans *La Légende dorée* de Jacques de Voragine. Christophe était un géant terrible qui voulait mettre sa force terrible au service du plus fort maître de la terre. Il croit l'avoir trouvé dans la présence du diable, il devient son fidèle, mais il change d'avis et de maître suite à une circonstance qui lui montre que son maître, le diable, craignait le signe de la croix et implicitement Jésus Christ. Il le quitte afin de trouver Jésus Christ et devenir son humble serviteur. Finalement il parvient à exaucer son désir.

Le déroulement existentiel du héros Abel Tiffauges est régi par cet archétype généré par la dynamique de la vie de Saint Christophe. Dans un premier temps, Abel se met au service du mal, symbolisé par le système nazi, pour qu'il mette finalement son énergie et sa force su service de la Vie et du Bien. La référencialité tournérienne renvoie à l'Arbre de la vie, présence qui exige l'assimilation des principes opposés symbolisés par les racines et le sommet, c'est-à-dire la réalisation de la *coincidentia oppositorum*, état caractérisant l'ontologie du *primordium*. Une lecture dans le registre mystérique nous apprend qu'il était absolument nécessaire qu'Abel s'enfonce dans la terre. Son geste doit être mis en relation avec l'acte de récupération de tous les mondes de la création. Cette descente aux enfers est présente dans bien des mythes. Dans le christianisme, Jésus Christ lui-même y est descendu afin de sauver les âmes des trépassés. En fait l'arbre du monde représente l'*Axis mundi* qui réunit les deux principes opposés, le haut et le bas, le ciel et les tréfonds de la terre. Le signe Alpha–Oméga qu'Abel cherche est une préfiguration de cette réalité qui met ensemble les deux principes opposés.

Un autre élément narratif qui est issu de la dynamique mythique, c'est l'intervention des animaux dans la destinée du héros. Dans son périple initiatique, Abel reçoit le pouvoir des animaux qui lui prêtent quelque chose de leurs pouvoirs et de leurs énergies. Mircea Eliade, en tant qu'historien des religions, s'est arrêté sur la relation de l'homme avec l'animal et a analysé cette dynamique dans ses ouvrages. Dans *Fragments d'un journal,* il fait ces observations :

5Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970, p.226
6 Idem

« Je voudrais faire comprendre au moins ceci : si dans ces mythes et légendes où un animal, notamment une bête sauvage, joue le rôle principal (en la poursuivant, le héros découvre un pays inconnu, ou il arrive en enfer, ou bien il rencontre une fée, un démon ou Boddishava, ou enfin il meurt…) c'est que dans ces mythes et légendes survit une vision archaïque du monde, peut-être la plus ancienne : à savoir, l'animal révèle et l'homme se conduit d'après ces révélations, c'est l'animal qui décide de l'orientation dans un espace amorphe, indéfini, c'est l'animal qui prédit l'avenir et c'est encore lui qui détermine le chemin qui équivaut à une rupture de niveau : le chemin, c'est encore la solution d'une situation sans issue[7].»

Agissant en tant que vecteurs de force, les animaux orientent la quête de Tiffauges. L'aventure initiatique de Tiffauges est entamée par la présence des oiseaux. Sa passion colombophile l'amène à partager les énergies subtiles du pigeon qui dans le christianisme symbolise le Saint-Esprit. Le chemin de Tiffauges prend l'aspect d'une *catabase* : le début de cet acte est marqué par le repas eucharistique des pigeons, ce qui représente l'assimilation du principe céleste. Il devient prisonnier de guerre et est emprisonné dans un camp allemand. C'est de sa posture d'exilé qu'il continue sa métamorphose ontique. La rencontre de l'élan aveugle de la forêt de la Prusse Orientale (un double animal de Tiffauges, remarquons que l'animal est aveugle, l'isotopie avec la myopie de Tiffauges est transparente) se réalise par le truchement d'une faisane (symbole de l'intervention des énergies célestes). Abel quitte le camp des prisonniers guidé par cet oiseau qui le conduit jusqu'à l'endroit où se produit la rupture de niveau ontique, où un autre espace, qualitativement différent à l'espace profane, se présente au héros :

« il marcha longtemps toujours escorté de sa faisane que précédèrent ensuite deux perdrix et un gros lièvre roux. (…) Tout à coup sa faisane prit son vol bruyamment. À quelques mètres une muraille de terre vive marquait la fin de la tranchée. (…) Il lui semblait avoir été transposé dans un autre pays sur une autre terre, sans doute parce qu'il avait échappé à l'atmosphère du camp, mais aussi grâce à l'étrangeté de la voie à demi souterraine qui l'avait mené jusque-là.[8]»

Cette rencontre animalière a la fonction de recadrer son séjour allemand et de le transformer en destinée. C'est grâce à l'élan aveugle qu'il change de registre ontique. Il rencontre l'Oberforstmeister de la Rominten Heide. Celui–ci a l'air d'un être mythique, un guide qui le raccompagne vers un espace spirituel supérieur. Tiffauges est prêt à accéder à un autre niveau spirituel. Il sera aspiré par le deuxième cercle initiatique qui le met face à face avec une autre énergie cosmique, symbolisée par le Candélabre, le cerf dont le nom renvoie de manière évidente au symbolisme lumineux.

Le troisième animal, représentant du troisième cercle initiatique, c'est le cheval. Le symbolisme ambivalent de l'animal, chtonien et ouranien, sombre et solaire, est isotopique avec la nature duale du héros. Tiffauges arrive à Kalternborn chevauchant Barbe-bleu. La couleur de l'animal - il est noir- et sa taille gigantesque, doublées de son appellation renvoyant à un champ sémantique à fortes connotations diaboliques, annoncent l'actualisation du potentiel criminel de Tiffauges. La contamination maligne avec son agent phorique transforme Tiffauges en Ogre. Il enlève les enfants à leurs parents afin de les installer dans la napola nazie. Dans chacun des trois cercles initiatiques, Tiffauges est guidé par un animal dont il emprunte le pouvoir et l'énergie spécifique. À la fin, Tiffauges devient lui-même agent porteur et accomplit de cette manière sa destinée. Le bestiaire terrestre est sublimé, la scène de l'enfoncement de Tiffauges se déroule sous le ciel nocturne veillé par l'Etoile Polaire, animé des présences

7 Mircea Eliade, *Fragments d'un Journal*, tome I, Gallimard, Paris, 1973, p.504
8 Michel Tournier, Ibidem, pp.229-230

animalières sidérales : l'Ourse, le Taureau, le Bélier, le Lynx, le Lion, Pégase. C'est le signe que le héros a retrouvé le mode d'être plénier des essences divines.

Le nom du personnage est un autre élément important dans la dynamique mythique que ce roman met en branle. Il dévoile et occulte à la fois et devient très important dans le processus de production de la signification et de la logique du récit. Michel Tournier se montre très intéressé à l'étymologie des mots, démarche qui s'inscrit dans l'intention de redonner aux mots les significations oubliées, tout leur rayonnement sémantique initial. Le prénom d'Abel renvoie aux commencements profanes de l'humanité. Dans l'histoire biblique, Abel est le deuxième né du couple Adam et Eve, après la chute du Paradis. Il reste le protagoniste du premier fratricide de l'histoire de l'humanité, victime de la jalousie de son frère aîné, Caïn. Quant au patronyme, le personnage de Blattchen donne une étymologie révélatrice pour le parcours du personnage : il fait recours à une étymologie fantaisiste qui surprend très bien la dualité du personnage d'Abel. Il pense que Tiffauges aurait comme étymon Tiefauge, « l'homme à l'œil profond » ou bien Triefauge « l'homme à l'œil chassieux, myope ». Cette étymologie rend compte du parcours ambigu et confus du personnage, qui tâtonne entre les deux extrêmes » tantôt capable de percer le monde matériel et de saisir l'invisible, tantôt aveugle et mené par les forces aveugles et meurtrières.

Notre travail a visé l'analyse de quelques éléments structuraux issus de la dynamique mythique qui sont actualisés dans le roman *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier. Notre but a été de souligner le rôle essentiel que le mythe tient dans la structuration de cette prose. Par sa démarche, Michel Tournier met en relief le fait que les mythes et les symboles de l'humanité, loin d'être un inutile atavisme, sont des forces redoutables de renouvellement.

BIBLIOGRAPHY

Bouloumié, Arlette, *Le roman mythologique suivi de questions à Michel Tournier*, José Corti, Paris, 1988

Bouloumié, Arlette, *Images et signes de Michel Tournier*, Gallimard, Paris 1990

Brunel, Pierre, (sous la direction), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Editions du Rocher, 2e édition, 1994

Chelebourg, Christian, *Le Surnaturel. Poétique et écriture*, Armand Colin, Paris 2006

Fauskevag, S.E., *Allégorie et tradition. Etude sur la technique allégorique et la structure mythique dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier*, Editions du Solum Forlag et Didier Editions, Oslo-Paris, 1993

Parizet, Sylvie, (sous la direction), *Mythe et littérature*, Lucie Editions, Paris, 2008

Tournier, Michel, *Le Roi des Aulnes*, Gallimard, Paris, 1970

RÉCONSTRUCTION DE L'ESPACE POUR LA RÉCONSTRUCTION DE LA MÉMOIRE

Simona Laura Suta
Lecturer, PhD, University of Oradea

Abstract:Going through/Crossing and analysis of the enclosed/closed spaces and opened ones/spaces make obvious Georges Perec`s willingness and desire/wish to cross/wander through and pierce, in all directions/ways, in his attempt to reconstruct/rebuild his memory and then to recover/retrieve/regain the past. The axis of his path/track/journey is straight, or sinuous/winding, but always surprising.

Keywords:the street, the world/people, the space/area, the line, the past

L'analyse de l'espace clos perecquien peut rendre évidente la volonté perequienne de « parcourir le monde, le sillonner en tous sens » afin de reconstruire sa mémoire. Selon Perec l'espace aide l'homme à récupérer son identité, tout en récupérant sa trace, par deux opérations : l'éparpillement et le rassemblement. Nous avons suivi la méthode perecquienne – réflexions, listes, jeux, pièce de théâtre en une page, travaux pratiques, emplois du temps, tout ce qui peut fonder l'analyse des espaces, et cela de façon non pas philosophique et abstraite mais le plus concrètement possible – pour comprendre la place importante qu'occupe l'espace dans l'esthétique de l'écrivain.

> « *L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne*.»[1]

La rue est le lieu qui fait le passage de l'espace fermé à l'espace ouvert, car la rue est ce territoire qui n'appartient à personne mais appartient à tout le monde. Ce lieu est très proche d'un élément d'origine spatiale des plus simples, le concept de ,,ligne" analisé par Georges Matoré. La ligne se présente ici soit comme un tracé, un contour, une limite, soit comme le contour d'une surface ou d'un volume, elle délimite un ,,dedans" et un ,,dehors"; la ligne peut être ouverte, fermée, segmentée, etc., déterminant une rupture dans le ,,continuum spatial", elle constitue un seuil, elle impose un arrêt ou exige un franchissement.

Perec se demande : comment définir une rue? Par l'alignement parallèle de deux séries d'immeubles, par la présence de grilles autour des arbres et d'aménagement spécifiques : lampadaires, bancs, cabinets téléphoniques, boîtes aux lettres, feux de circulation. Dans les métaphores spatiales suggérées par Georges Matoré, l'alignement « ne désigne pas une suite d'objets se présentant de manière continue, ,,en ligne" (notion traduite par une expression d'origine biologique et non spatiale, celle de lignée) mais implique l'idée d',,adaptation" imposée, de mise au pas, de marche parallèle... »[2]

La ligne, d'après Matoré, n'est pas toujours un trait isolé menant une vie indépendante, elle est aussi une limite, le contour d'un objet qu'on considère en lui-

1Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.109.
2 Matoré, Georges, *L'espace humain,l`expression de l`espace dans la pensée, la philosophie et l`art contemporain*, Paris, La Colombe, 1962, p.51.

même; elle peut entourer cet objet, donc la rue peut mettre en valeur certaines choses, les souligner. Perec constate que nous ne savons pas observer, et pour ce motif il propose d'analyser à tour de rôle chaque notion de l'espace. Il faut regarder et se forcer à décrire ce qui n'a pas d'intérêt, à épuiser un sujet quelconque; même si cela a l'air futile, ne pas se contenter de l'exceptionnel.

La ligne, métaphore spatiale de la rue, peut être définie par sa longueur, par la nature de son trajet, et enfin par sa direction. La ,,géométralisation intérieure" (d'après Matoré) ne se fonde que sur quelques catégories de lignes : la courbe, moins fréquente que la droite chez Perec. Chez Camus, par exemple, plus fréquente est la courbe, celle que nous présente Camus lorsqu'il écrit que le monde du procès est « un monde circulaire où la réussite et l'innocence s'authentifient l'une à l'autre... ».[3] La courbe se définit davantage par le mouvement, la souplesse, la plasticité, tandis que la ligne dévoile des caractéristiques mathématiques, plus intéressantes pour Perec.

On rencontre dans le texte concernant la rue des trajets sinueux, le zigzag et la sinusoïde qui sont d'un emploi relativement rare, la spirale est plus fréquente. Cette courbe, définie géométriquement par les révolutions qu'elle opère autour d'un point, a été valorisée fortement mais de manières diverses par la pensée spatialisante : selon le sens attribué au mouvement qu'elle dessine (à partir d'un point central ou vers celui-ci), suivant aussi la nature du plan (vertical ou horizontal) où cette courbe s'inscrit. Les sentiments qu'exprime la spirale sont de nature complexe :

> « Quelle spirale, s'écrie Bachelard, que l'être de l'homme. Dans cette spirale, que de dynamismes qui s'inversent. On ne sait plus tout de suite si l'on court au centre ou si l'on s'en évade.»[4]

Chez Proust, par exemple, la spirale nous achémine parfois vers un sommet tragique :

> « en attendant Albertine, dit-il, torturé et anxieux, j'étais arrivé au point culminant d'une ascension, tourmenté dans les spirales de mon angoisse solitaire... »[5]

Chez Perec la spirale est cachée par son travail sur les lieux. L'écrivain propose d'observer jusqu'à sentir le lieu devenir étranger, imaginer des pluies diluviennes sur la ville ou le réseau souterrain des conduits et plus profondément, les roches. Perec a choisi douze lieux parisiens, et veut décrire deux fois par mois deux de ces lieux, l'un sur place, l'autre de mémoire. Il recommencera pendant douze ans (une pensée en spirale qui tente toujours à nouveau de se masquer ou de mieux se découvrir). La spirale met en évidence aussi « un enroulement sur soi-même d'un être qui devient l'objet pour soi-même.»[6] Il recommencera pendant douze ans. Ces 288 textes révèleront la trace d'un triple vieillissement : celui des lieux, celui des souvenirs, celui de l'écriture.

Après l'analyse de ces métaphores de la rue, il nous semblerait intéressant de continuer avec une poésie de la rue qui semble être chez Perec une marche dans la ville. Perec ne se trouve pas ensablé dans la prose de la ville, il ne sent pas la difficulté de décrire les trajets urbains. Il essaye de nous démontrer que la ville se compose et se recompose, à chaque instant, par les pas de ses habitants.

Depuis Baudelaire, selon Pierre Citron, les rues et les villes, peuvent être objet de poésie. Mais, à une autre perception de la ville, correspond un autre ton. Ainsi Perec, dont

3 Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1952, p. 298.
4 Gaston Bachelard cité par Georges Matoré, *L'espace humain,l`expression de l`espace dans la pensée, la philosophie et l`art contemporain*, op.cit., p.53.
5 Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, ed. Pléiade, II, 1987, p.751.
6Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, P.U.F., Paris, 1960, p.267.

les préoccupations au début du chapitre étaient géométriques ou numériques (l'alignement des rues, l'appellation des rues, les numéros des maisons, le numérotage des rues par rapport à la Seine, etc), modifie-t-il le style de la phrase. Après ,,un certain nombre de rues … les zones de contact … le nombre de véhicules", vient sur le mode de la constatation naïve et désabusée une confidence intime, où perce discrètement le lyrisme : *« Il n'est pas fréquent qu'il y ait des arbres dans les rues. Quand il y en a, ils sont entourés de grilles.*»[7]

Plus loin, si les ,,deux aveugles" de la rue Linné peuvent encore faire songer aux *Tableaux parisiens* ou aux *Petits poèmes en prose*, la liste qui clôt ce paragraphe est typiquement perecquienne : « *observer la rue ... avec un souci un peu systématique; noter ce que l'on voit ...; essayer de décrire la rue ...; s'obliger à voir plus platement ...; déceler un rythme ...; lire ce qui est écrit dans la rue ...; déchiffrer un morceau de ville ...; essayer de classer les gens ...; attendre ...; continuer ...* ».[8]

C'est l'imagination, ,,reine des facultés", qui permet de tout transfigurer. En effet, se forcer à percevoir le réel autrement, comme le dit ici Perec : « jusqu'à ce que le lieu tout entier devienne étranger », c'est être dans la lignée qui va de Rimbaud (« le poète se fait voyant, par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens », Lettre à Paul Demeny, 15 mai 1871) aux surréalistes. « *Faire pleuvoir des pluies diluviennes, tout casser, remplacer les gens par des vaches, voir apparaître (...) dépassant de cent mètres les toits des immeubles King-Kong*.».[9] Par la volonté de transformer le réel pour parvenir au surréel, exprimer visuellement une ,,représentation mentale"[10], Perec est ici momentanément un adepte d'André Breton.

Perec choisit le chapitre *La rue* pour la lettre d'amour, car la rue représente, pour les amoureux, un décor inessentiel et agréable : inessentiel car ils constituent le groupe le plus réduit et le plus fort d'une ville, ils portent, en eux, leur rythme, ils ne pressent pas leur marche sous l'effet de la cohue. Si elle devient trop intense, il naît, cependant en eux, la peur d'être séparés de la foule – thématique qui apparaît, d'après Pierre Sansot, dans de nombreux films d'avant – guerre. Ils sont indifférents à cet espace qui ne peut rien pour eux et ils ignorent les saisons (il existe des amoureux, en hiver comme en été).

Seule la rue peut apparaître « comme un faire-valoir de leur amour ».[11] Il faut que la rue soit gentille et prévenante à leur égard, car le bonheur autant que la tristesse méritent ces marques de respect. Il faut que la rue s'entrouve sur leur passage, que les feux n'agissent pas à contretemps, que le garçon de café soit plus empressé. Si les événements se refusent à cette complicité, les amoureux y voient un mauvais signe.

L'amour est celui qui empêche la ville de devenir un labyrinthe. L'amour l'humanise et sauve la ville de son destin de machine.

On ne retrouve pas chez Perec le pessimisme en amour comme chez certains poètes de la ville (pour T.S. Eliot la ville est déjà morte, chez Pierre Emmanuel la ville est une Babel moderne qui porte la marque maudite de l'orgueil humain). Perec se contente de tout enregistrer, analyser, tout en voyant la ville comme le terrain sacré où l'on conçoit l'avenir.

Le rôle de la lettre d'amour est d'aider les gens à assimiler psychiquement la ville.

« ***Brouillon de lettre***

Je pense à toi, souvent

7Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.67.
8idem, p.70-74.
9Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p.74.
10André Bréton cité par Martine Schneider, *Les Choses. Espèces d'espacesde Georges Perec*, Nathan, 1991.
11Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klinckieck, 1973, p.141.

parfois je rentre dans un café, je m'assieds près de la porte,
je commande un café (...)
j'écris lentement, très lentement, le plus lentement possible (...)
je regarde attentivement une affichette, le tarif des glaces et mystères,
une femure, une store, le cendrier jaune, hexagonal (…).»[12]

La pénétration poétique fait ainsi exister pour nous ce qui ne serait sans elle qu'écrasante absence; elle allège la massivité des choses en la rendant practicable à l'imagination. C'est dans la mesure où la ville est entrée dans ,,la mythologie"[13] qu'elle est vivable. On pourrait en citer dans le domaine urbain un exemple frappant : c'est la transfiguration poétique de la Tour Eiffel, d'abord communément honnie par les artistes et les écrivains, puis révélée en peinture par Delaunay, en poésie par Apollinaire et Cendrars. Toujours selon Citron, la ville a été tour à tour dénoncée comme un enfer par Baudelaire, Verhaeren, T.S. Eliot et divisée par Whitman, Les Unanimistes et les Surréalistes. Se gardant des hyperboles, en un langage commun et simple, Perec a essayé de dire avec sa subtile limpidité ce que Rilke appelait ,,la profonde angoisse des villes démesurées." La ville chez Perec apparaît plus mystérieuse et à la fois moins étrangère. Apprendre à lui parler, l'intéroger, c'est établir une communication avec ses profondeurs : pénétrer, s'enraciner, assimiler. Là où l'urbaniste, si ingénieux soit-il, ne peut offrir qu'un espace à habiter, Perec apprend à enfoncer des racines : tel est bien son rôle vital dans ses relations avec sa propre histoire.

Le trottoir conserve son farniente grâce aux terrasses de cafés. Cette avancée délimitée souvent par des arbustes taillés ou des panneaux vitrés est un refuge toujours disponible, à condition qu'on peut stationner sans intriguer, où l'on se côtoie sans être désavantagé. Les gens boivent dans les mêmes tasses et dans les mêmes verres, c'est le même coup de torchon sur le guéridon ou la table, la même interrogation. Une sorte de plage privée que la foule contourne, où l'on peut rester tranquillement, où l'on peut penser et écrire, où l'on peut afficher l'amour. Les consommateurs sont séparés du gros des piétons qui peuvent toujours supposer à leur air attentif et absent qu'un mystère entoure leur solitude. L'intimité se crée vite, les gens passent, frôlent, mais un invisible espace protège les clients. Ici l'espace ne compte plus, mais le temps, le prolongement du temps : on s'évade grâce à la prodigalité soit de la boisson, soit du délai accordé.

Nous allons nous arrêter sur deux textes dont on a parlé assez peu mais qui s'inscrivent dans le même champ d'interrogation ,,sociologique" – c'est-à-dire comment regarder le quotidien – qu*'Espèces d'espaces* : *L'Infra-ordinaire* et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Ce pôle qui définit l'un des quatre horizons du travail perecquien est constitué du monde qui l'entoure, de sa propre histoire, parce que chaque bout d'espace sur lequel Perec s'arrête renvoie à un certain moment de sa vie. Les deux textes marquent de plus l'inachevé, désignant l'indicible vers quoi tend désespérément le désir perecquien d'écrire.

En voyage à Londres, en promenade à Beaubourg ou traversant la rue de sa petite enfance, Georges Perec décrit ce qu'il voit. Inventaire du quotidien, son art crée la surprise lorsqu'il jette un coup d'œil sur les habitudes familières, les manières de se conduire, à table ou en vacances. Cette approche assez particulière de l'espace, Perec l'explique dès le début du recueil L'Infra-ordinaire, tout en plaidant non pas pour l'événement, l'insolite ou l'extra-ordinaire, mais pour ,,l'infra-ordinaire", le journalier, le banal :

12Perec, Georges, *Espèces d'espaces,* Paris, Galilée, 1974, p. 74-75
13 Omonimus, Jean, *Expérience de la poésie,* cité par Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Klinckieck, 1973, p. 143.

> « *Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?* »[14]

Perec se propose de répondre à trois questions très importantes : « …où est-elle, notre vie? Où est notre corps? Où est notre espace? », pour parler enfin de ces choses communes et interroger ce qui semble tellement *« aller de soi que nous en avons oublié l'origine.».*[15] On remarque que tout de suite l'interrogation porte sur l'espace, premièrement "où?" et "quand?" et seulement après "pourquoi?". Pour pouvoir répondre à ces questions, il se lance dans le projet de décrire la rue où il a passé sa première enfance - la rue Vilin – ensuite d'en décrire une autre et comparer pour arriver ensuite à en capter la vérité.

Le propos sur la rue Vilin contient six moments; Perec se propose de décrire la rue six années de suite, à partir de 1969 jusqu'au 1975, en faisant une interruption en 1973, comme pour attendre un changement plus radical des lieux, en saisons différentes, à des moments différents de la journée, mais toujours le dimanche. Ce qui va tenir lieu de souvenir est une véritable enquête policière (description minutieuse des lieux, des bâtiments, interrogation des passants) dont le résultat ressemble à un rapport administratif qui essaie non pas de reconstituer une histoire, mais de répertorier des indices en les décrivant le mieux possible.

De la rue Vilin il y aura diverses descriptions, celles du texte dont on parle, celle du film *Un homme qui dort*, celle du recueil de poèmes hétérogrammatiques comme *La clôture*, celle de *W ou le souvenir d'enfance* et finalement, celle du texte provisoirement intitulé *Lieux* dans lequel aussi Perec aura consigné, depuis 1969, toutes les transformations annuelles de la rue Vilin.

Tout autour de Beaubourg est un autre texte de *L'infra-ordinaire* où Perec se plaise à décrire et inventorier les environs de Beaubourg, toutes les rues qui y aboutissent avec leur foule ou leurs passants (jeunes, retraités, amoureux, étudiants, ménagères). Chaque rue a son visage à-part, immeubles anciens et élégants, boutiques de meubles, des marchands de gravures, de livres d'art, de trucs « *pseudo-anciens ou simili-modernes, à la mode d'avant-hier, d'aujourd'hui ou d'après-demain*.».[16] Le syntagme ,,tout autour" se répète régulièrement pour contribuer à la circularité du texte et pour suggérer que c'est quelque chose de très accompli, de construit, tout y a sa place, c'est d'ailleurs l'un des plus beaux et complexes endroits de Paris. Toutes les rues de ce quartier ont une histoire, « *ne sont qu'histoire*»[17]– c'est d'ailleurs peut-être la raison pour laquelle Perec a justement choisit l'endroit – moyen de renforcer ses racines spirituelles et culturelles, de posséder le passé, même s'il est très général. Perec n'ignore rien, même pas les rues aux immeubles abandonnés jadis qui font maintenant le prestige de l'endroit. Il parle tantôt en historien, tantôt en géographe, *« quelques pas de plus vers le sud […], quelques pas de plus vers le nord …* »[18], tandis que sur la rue Vilin il parlait plutôt en policier, en enquêteur, il n'y avait pas d'histoire à raconter, il n'y avait que des doutes à cacher : ses vraies souvenirs sont les lectures faites, les films vus, l'histoire des manuels scolaires.

Promenades dans Londres (*L'infra-ordinaire*) rappelle un moment assez délicat de son enfance, l'âge de treize ans où il a vu pour la première fois la ville, envoyé par sa

14 Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p.11.
15ibid., p.12.
16 Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p.71.
17ibid., p.74.
18 Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p.75.

tante chez deux dames dans un petit village près de la capitale, pour perfectionner son anglais. Le propos sur Londres comporte deux parties, la première où l'on a l'impression qu'on lit un Baedeker de 1907, avec ses informations précises et péremptoires, les rues qu'il faut emprunter pour arriver à tel ou tel endroit, une éloge de tel ou tel endroit, le temps minimum nécessaire pour visiter un certain musée; et une deuxième, ou l'on s'aperçoit de l'empreinte de l'écrivain, à la manière de Stendhal.

En introduction de sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, Perec reprend cette opposition entre historicité et quotidienneté :

> « *Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice (...). Un grand nombre, sinon la plupart, de ces choses ont été décrites, inventoriées, photographiées, racontées ou recensées. Mon propos dans les pages qui suivent a plutôt été de décrire le reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages*.»[19]

Dans ce texte, Perec énumère des choses ou répète leur description détaillée pour éveiller sa mémoire endormie. Grâce au fait que'elles ne disparaissent pas, elles peuvent constituer des témoignages.

Perec regarde les choses sans les forcer, elles appartiennent au monde environnant que chacun pourrait observer. L'écrivain propose des remarques sur des choses que chacun pourrait faire à sa place. Il s'impose tout de même une contrainte – de noter tout ce qu'il voit avec précision, choses et lieux, et de nommer, d'énumérer, de répéter. Ce sont des exercices qui comportent une liberté aussi, la liberté de voir, de regarder, de faire des listes. Ce genre de contrainte permet à l'écrivain de tracer des espaces visibles qui tendent à devenir stables et qui laissent sous-entendre l'interrogation sur l'homme.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien – la description d'un même lieu pendant plusieurs jours, à des heures différentes, en l'observant du même point fixe – démontre une fois de plus la vision perecquienne sur l'art, vu comme un jeu superintellectuel qui équivaut chez lui au plaisir d'écrire, qui accomplit ici l'une des plus difficiles exigences de son écriture : être toujours inspiré là où l'on ne pourrait plus l'être

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, P.U.F, 1960.

Camus, Albert, *L`Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1952.

Martin, Schneider, *Les Choses. Espèces d`espaces de Georges Perec*, Nathan, 1991.

Matoré, Georges, *L'espace humain, l`expression de l`espace dans la pensée, la philosophie et l`art contemporain*, Paris, La Colombe, 1962.

Perec, Georges, *Espèces d`espaces*, Paris, Galilée, 1974.

Perec, Georges, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989

Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,* Paris, Christian Bourgois Editeur, 1975

Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, ed. Pléiade, II, 1987.

Sansot, Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Klinckieck, 1973.

19Perec, Georges, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,* Paris, Christian Bourgois Editeur, 1975, p.11-12.

THE PAST IN ALISTAIR MACLEOD'S CLEARANCES

Cătălin Tecucianu
Lecturer, PhD, „Mihai Viteazul" National Academy of Information, Bucharest

Abstract: In its linear flow through space, time has provided us with the means to measure the transience of our lives: the past, the present and the future. The elements of this triad share a very complex and difficult relationship: the past molds the present, which in its turn becomes the past only to influence the future. Alistair MacLeod's "Clearances" bustles into this delicate matter of 'time' and tries to examine through the eyes and experiences of a nameless descendant of Scottish immigrants how one becomes who he is.

Keywords: time, space, identity, Canada, Scotland

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
(T.S. Eliot)

The importance of place and memory in Alistair Macleod's fiction has been the subject of much critical debate throughout the years. Among the most important contributions toward a better understanding of the relationship between memory, place and time in the Canadian writer's fiction are Cristopher Gittings' "Sounds in the Empty Space of History: the Highland Clearances in Neil Gunn's *Highland River* and Alistair Macleod's 'The Road to Rankin's Point'" (1992), Andrew Hiscock's "This Inherited Life: Alistair Macleod and the Ends of History" (2000), and Laurie Kruk's "Alistair Macleod: The World is Full of Exiles" (1995). Taking the aforementioned contributions as the starting point, this paper sets out to propose a new way in which the question of place and memory can be analyzed. Thus, the present inquiry focuses on the way in which the past, present and future bind together so as to allow us to explain our human lives, on how one becomes who he is and, last but not least, on how one lives in the present and moves forward into the future without losing intimacy with his country of origin and his past.

As Sue Haigh rightfully observed in a 2011 review of *Island*[1], the collection of short stories that "Clearances" is a part of, "MacLeod has perfected the art of the subtle flashback - the "I", who is always a male, is often a child of the island returning to his roots, drawn back in adulthood by family illness or death" (Haigh). A small detail, such as the sight of a dog or a boat will trigger a series of powerful memories of past times, of past adventure, grief and loss. Macleod's writing is marked by an obsession with identity and memory, and the ways in which they influence each other. These themes are often presented "as both static and continually evolving, and thus all past, present, or future events occur within the middle ground between longstanding tradition and fleeting impermanence" (Dils, 2017: 8).

In this respect, "Clearances" is no exception; whereas the short story brings to the fore a character in his old years of life, the reader is constantly pushed back into the old

1 Published in 2000 as a regrouping of two earlier anthologies *As Birds Bring Forth the Sun and Other Stories* (1986) and *The Lost Salt Gift of Blood* (1976).

man's past in order to find out what actions of his past have set the stones for the man that he is now. As a result, the past becomes the central element of the story and, in what follows, we will deal with what we consider to be its most important aspects. Firstly, we have to discern between the two types of historical past: the collective one, shared by the group of people that suffered from the process of clearances, and the personal one, which absorbs the first one through heritage. Secondly, the old man's present is constantly invaded by elements of the past which can be seen as connectors between the past and the present. Thirdly, there is also Alistair MacLeod's sense of the past which is manifested in his writing about the past of others alike.

The historical past is a very important aspect in "Clearances" and can be seen as having two closely linked forms: the collective past and the personal past. The former is represented by the Highland Clearances which represented forced displacements of the population of the Scottish Highlands at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries. The Clearances were an agrarian transformation process through which people were banished from communal lands by the landlords and forced to live in poverty in the coast or migrate. As a result, the direct effect of the clearances was mass emigration of the "highlanders" to the sea coast, the Scottish Lowlands, and the North American colonies. All the Scottish people that suffered from the brutality of their evictions and their need for emigration have in common this sad moment in their country's history.

However, the protagonist of "Clearances" was not himself part of those forced displacements during the 18th and 19th century, his grandparents were, but by being brought up in the midst of a Scottish family much given to remembering the past and measuring the present in terms of it, the old collective past was embedded into his own personal past. Therefore, the collective past, although not belonging to the protagonist *per se*, has become part of his personal past through heritage and shaped his way of life and of looking at things. The interplay between these two types of historical past offers the old man his sense of, what Laurie Brinkow calls, "island identity" (2007: 5) and his sense of belonging to a very specific group/class of people.

The old widower's sense of belonging to a particular minority, and more generally with all the groups of immigrants with a 'double culture' is realized through the discovery of his historical roots during the Second World War. This discovery is facilitated by others, more specifically, by the shepherd; thus, the protagonist's trip abroad allows him to understand better who he is, what his origins are, and to create a bond manifested through an intense feeling of identity with the Scottish shepherd. Nevertheless, irrecoverable time glides away and identity becomes subject to change, although some forms of resistance are manifested in the text and they enable the old man to hang on to the past.

The old man's incursion into the past by means of *analepses* is facilitated by things that exist in the present, things that act like mnemonic devices for the protagonist's mind. The blanket is a very good example to support this argument; although it is a thing of the past it is also one of the present and its role is to merge the two dimensions of time to give the impression of stillness. The blanket was made at the beginning of his marriage and witnessed many intimate memories: the spouses' passionate nights, their nights of tender sleep, but also sad memories such as the death of the old man's wife. The blanket acts like a bridge from the present towards the past, and through its aid, the past is brought to life, becoming present once again.

The "bilingual" dog is another example of such a connector; although the dog does not look after the sheep anymore, as it had used to in the past, it is kept by the protagonist as a symbol of his identity in continuity; it holds a nuanced role within the power

dynamics of a human-animal relationship: "Both of us are overmatched here. … Neither of us was born for this" ("Clearances", 2002: 430) – the narrator knows that he is not alone and will always find courage in his companion. There are also some symbols of the past such as the decayed salmon nets, or the idle boat, which have been affected by the passage of time, and appear in the present like haunting images of a period that can hardly be remembered:

> He and the dog walked down to his little fishing shanty. He opened the door and took down the beautiful salmon nets from the pegs where they were hung. He went to rub the cork buoys between his fingers, but they crumbled at his touch. He came back out and closed the door. He looked at the land once cleared by his great-great-grandfather and at the field once cleared by himself. The spruce trees had been there and had been cleared and now they were back again. They went and came something like the tide, he thought, although he knew his analogy was incorrect. He looked towards the seal somewhere out there, miles beyond his vision, he imagined the point of Ardnamuchan and the land which lay beyond. He was at the edge of one continent, he thought, facing the invisible edge of another. He saw himself as a man in a historical documentary, probably, he thought, filmed in black and white. ("Clearances", 2002: 430).

Still, one of the most important elements that melts the past into the present in "Clearances" is language, a force laid down early and emotionally potent; a stamp on the heart, affecting the way one thinks and views the world, what one dreams and holds dear. Perhaps no one puts it better than Alistair MacLeod himself when he says that "*the language you grow up with is the language of your heart.*" (Evain, 2010). And indeed, the protagonist of the short story under discussion uses Gaelic, which is his mother tongue, on various occasions: in his colloquial discussions with his son, John, in his monologues with the dog or in moments of complete and utter darkness such as the time during the Second World War when he prayed in the tranches for his safety and survival. Language is the link that permits the old man to keep in touch with his real identity and reassert it anytime he wants to.

There is yet another standpoint from which the past can be interpreted in "Clearances", namely that of the author himself, Alistair MacLeod. According to Brinklow, the Canadian writer was so profoundly influenced by his childhood experiences of growing up on an island that he bears a strong island identity which inspires and infuses his writing (2007: 6); in other words, Macleod's childhood formed the templates of his creative vision (ibid). By employing fiction and writing about characters that share the same problems of identity that he might have, he manages to permeate the present with the past. "Skillfully interweaving past and present, recurring images and sensual detail, MacLeod creates a complex tapestry out of a seemingly simple and much-told family tale" (Urquhart, 2001: 37). In the space of a few short sentences the readers have joined the family, have entered the rooms of their house, and have gathered together to hear the remainder of the tale.

Although MacLeod chooses to explore the present challenges in Cape Breton with righteousness and pragmatism, he does so with a gratitude for the past and a willingness to explore its relationship to the present. It is because of this that MacLeod examines the bewilderment that he sees in the realms of memory and identity, describing the dissolving nature of loyalty as his characters transition into global modernity. This strategy, as Tom Dils points out, "requires a grounding in history that could come off as elegiac to the

casual reader, but it is in fact these lessons and values that MacLeod distills from past experiences that dictate his commentary on the challenges of the present and the tenuousness of the future" (2017: 10). There is the constant presence of the past, through history and story, myth and song, an influence so deep that it lasts for life. Likewise, as the old man in "Clearances" demonstrates, there is history, an inescapable, repetitive tide. Thus, MacLeod contributes to the definition of an identity, which is deeply rooted in the past, for the Scottish Canadians of Cape Breton through his writing.

MacLeod's "Clearances" is resonant with the lamentations of exiles, and strong within these lamentations is the desire to preserve that which was, and even that which is, against the heartbreaking ravages of time; to preserve things from the past, not necessarily with factual accuracy, but rather with something that one can only call emotional truth. In the end, it becomes obvious that "Clearances" is a short story about the power of memories. Like the author himself put it: "Memories, like scars that you have on your physical self, you look at them later and you say 'Oh, yeah, I remember how this came about and I remember what led to this." It is through memory and place that Alistair Macleod is able to explore the different positionalities that conform our identity. By writing about himself, Macleod reclaims his identity and contributes to the other Scottish descendants' own sense of belonging and identity as they meet and face the contemporary world.

BIBLIOGRAPHY

Brinklow, Laurie. "The Circumscribed Geography of Home: Island Identity in the Fiction of Alistair Macleod and Wayne Johnston", 2007. https://www.islandscholar.ca/islandora/object/ir%3A3622

Dils, Tom. "The Heart's Compass: Disorientation and reorientation in the stories of Alistair Macleod", 2017. http://tdils.middcreate.net/cape-breton-project/wp-content/uploads/2016/10/Critical-Thesis-Official-Submission.pdf

Evain, Christine. *Conversations with Alistair Macleod*, Publibook Nantes, 2010.

Macleod, Alistair. *Island*, Vintage Books, 2002.

Haigh, Sue. http://www.theshortreview.com/reviews/AlistairMacLeodIsland.htm

Soto, Cristina I. Sanchez. "The Place of Memory and the Memory of Place in Alistair Macleod's Short Story Cycle *As Birds Bring Forth the Sun and Other Stories*" in *Place and Memory in Canada: Global Perspectives*, 2004. http://www.ptbk.org.pl/userfiles/file/sanchez_soto04.pdf

Urquhart, Jane. "The Vision of Alistair Macleod" in *Alistair Macleod: Essays on His Work*, edited by Irene Guilford, Guernica, Toronto, 2001.

ENGLISH LITERATURE IN COMMUNIST ROMANIA

Toma Sava
Lecturer, PhD, Aurel Vlaicu University of Arad

Abstract: This paper aims to offer a direct source of information regarding the representation of British literature in communist Romania in the general context of a centralized ideological censorship. The data presented is meant to aid related researches and also to offer a clear image of the editorial cannon pertaining to the subject matter of the article.

Keywords: British literature, Shakespeare, personal canon, critical perception, contemporary literature.

Scopul principal al acestui articol este de a ilustra ce a însemnat, concret, literatura britanică în prima perioadă a comunismului din România. În acelaşi timp oferă o continuare cronologică a unui articol anterior[1] şi, continuând metoda acestuia, avansează un răspuns pe baza canonului editorial al perioadei[2], considerat a fi relevant pentru intenția studiului.

În contextul perioadei 1940-1960 accesul cititorului român la autori englezi - şi implicit la spațiul cultural britanic - poate fi privit drept o formă de accedere la o identitate culturală europeană[3]. Traducerile şi activitatea editorială sunt extrem de importante deoarece, în termeni generali, înainte de 1989, asigură principala cale de acces la un autor/operă care nu aparținea spațiului/ideologiei sovietice.

Un al doilea punct important prin care informația prezentată poate fi filtrată în ceea ce privește activitatea editurilor ține de efectele directe ale angajării statului în producția culturală şi implicațiile acestui fapt asupra structurii canonului editorial - raportul dintre literatura cultă şi literatura de masă.

Datele, prezentate în ordine cronologică, sunt:

Alastor Shelley, Percy Bysshe; traducere în formele originalului de Al. Iacobescu, București; s. n., 1941

Cum va place: comedie în 5 acte , Shakespeare, William; trad. din lb. engleză în forma originală de Petre Grimm, București; Fundația Regala pentru Literatura si Arta, 1942

Lordul cel mititel Burnett, Frances Hodgson; trad. din englezește de A., București; Cultura Românească, 1942

1 Motiv pentru care perioada analizată antedatează instaurarea regimului comunist şi începe din 1940; vezi Toma Sava (2017); *On the beginnings of English Literature in Romania 1800-1940*, în volumul Iulian BOLDEA, Cornel Sigmirean (Editors), *DEBATING GLOBALIZATION. Identity, Nation and Dialogue* 2 Arhipelag XXI Press, Tîrgu Mureș, 2017, pp. 194-202.

2 Datele prezentate sunt extrase din arhiva digitală a Bibliotecii Centrale Universitare Bucureşti şi sunt verificate cu date extrase din arhiva digitală a Academiei Române. Căutarea s-a realizat pe baza termenului de ,,literatură engleză".

3 De exemplu, N. Iorga afirma că ,,dacă dorim să întărim nota fundamentală din noi prin nota fundamentală corespunzătoare din ființa morală a unui mare popor, să cetim literatura englesă, cât putem s-o cetim în limba englesă însăşi" (Iorga, 1938: 167).

Poveste de iarna: comedie în 5 acte Shakespeare, William; trad. din lb. engleză de Dragoș Protopopescu, București; Fundația Regala pentru Literatura si Arta, 1942

Legea gangsterilor Wallace, Edgar; trad. de Virgil Florescu, București; Editura Ioan Lăzărescu, 1942

Monstrul Stevenson, Robert Louis; în românește de G. D. P., București; Editura "Succes", 1942

Trei dragoste Cronin, A. J.; trad. de Jul. Giurgea, București; Ed. Contemporana, 1942

Tragedia lui Othello Shakespeare, William; trad. din lb. engleză de Dragoș Protopopescu, București; Fundația Regala pentru Literatura si Arta, 1943

Scorpia îmblânzita: comedie în 5 acte Shakespeare, William; din și în forma originală de Dragoș Protopopescu, București; Fundația Regala pentru Literatura si Arta, 1943

Putregai Huxley, Aldous; în românește de Aurelia I. Ștefănescu, București; Editura Contemporană, 1943

Surorile Benett Austen, Jane; trad. din lb. engleză de Gh. Nenișor, București; Socec, 1943

Primii oameni în luna Wells, H. G.; trad. de Alex. Popa, București; Editura "Omnia", 1943

Citadela Cronin, A. J.; trad. de Jul. Giurgea, București; Editura Contemporană, 1943

Miniaturi Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București; Editura Contemporană, 1943

Tăiș de briciu Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București; Editura Remus Cioflec, 1944

Noaptea regilor: comedie în 5 acte si 16 tablouri Shakespeare, William; București; Teatrul nostru, 1944

Waverley Walter Scott; trad. de Al. Iacobescu, București; Editura Remus Cioflec, 1944

Esmond Thackeray, William Makepeace; în românește de Ioana Belizare, București; Vremea, 1944

Bâlciul deșertăciunilor Thackeray, William Makepeace; în românește de Ion Pas, București; Cugetarea, 1944

Poveste de dragoste Barclay, Florence L.; trad. de G. Demetru-Pan, București; Editura Victoria, 1944

Europa în revolta (Haita) O'Cristall, Alexander; București; Cartea Românească, 1945

Legenda Dane, Clemence; trad. din lb. engleza de Helen Lily C. Pelmus, București; Editura Tradiția, 1945

Tu ești ucigașul! Truss, Seldon; versiune românească de Mircea Vuian, București; Express, 1945

Simple povești Kipling, Rudyard; trad. de Viorica Oroveanu, București; Universul, 1945

Cărțile pe masa Christie, Agatha,; trad. din lb. franceză de D. St., București; Pro Pace, 1945

Caleidoscop in K Cronin, A. J.; trad. de Eduard Ellenberg, București; Pro Pace, 1945

Gara Victoria 4.30 (Vol. 1: Plecarea. Vol. 2: Sosirea) Roberts, Cecil; trad. de F. Kerry, București; Pro Pace, 1945

Un crucișător Forester, Cecil Scott; trad. de Demostene Botez, București; Pro Pace, 1945

Casa cu rodii Wilde, Oscar; în românește de Eug. Boureanul, București; Institutul de Arte grafice Cugetarea - Georgescu Delafras, 1945

Când înflorește pustiul Lofts, Norah; trad. de Ada Petrescu, București; Pro Pace, 1945

Romeo si Julieta Shakespeare, William; trad. în forma originala de St. O. Iosif; revăzută de P. Grimm, București; Fundația Regele Mihai I, 1945

Regele pomanagiilor Zangwill, Israel; în românește de I. Ludo, București; Editura Forum, 1945

Vâltoarea Lytton, Edward George Earle Bulwer; trad. de Al. Iacobescu, București; Editura "Universul", 1945

Agentul confidențial Greene, Graham; în românește de I. Bujes, București; Forum, 1945

Viața si aventurile lui Robinson Crusoe Defoe, Daniel; în românește de Al. Lascarov-Moldovanu, București; Cugetarea - Georgescu Delafras, 1945

Vântul prin sălcii Grahame, Kenneth; versiune românească: Frida Papadache; pref.: Tudor Arghezi; des.: Lena Constante, București; Fundația Regele Mihai I, 1945

Povestiri de Crăciun Dickens, Charles; trad. de Al. Iacobescu, București; Pro Pace, 1945

NăzdravanulOccidentului Synge, John M. -, 1946

Refugiul dragostei Goudge, Elisabeth; trad. de Monica Grigoriu, București; Editura Fantasio, cop. 1946

Magnolia Street Golding, Louis; trad. de Eugen B. Marian, București; Editura Fantasio, 1946

Ultimul refugiu Deeping, Warwick; în românește de S. Rivain, București; Forum, 1946

Misiunea cea mare Cheyney, Peter; trad. din lb. engleză de Dan Duțescu, București; Cultura Națională, 1946

Saltimbancii Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București; Editura Remus Cioflec, 1946

Idila de primăvara Bridge, Ann; trad. din lb. engleză de R. Chaies, București; Editura Cultura Națională, 1946

Nuda veritas Sheridan, Claire; trad. de Eugen B. Marian, București; Fantasio, 1946

Trei oameni în haine noi Priestley, John Boynton; trad. din engleză de Tereza Macovescu și C. Boranescu-Lahovary, București; Editura de Stat, 1946

Marinarul Will: adevărata povestire a unor aventuri petrecute între 1805 si 1811 Vice-amiral Boyle Townshend Somerville; trad. din lb. engleză de Petru Comarnescu și Getta Nicoleanu, București; Fundația Regală pentru Literatură si Artă, 1946

Secret confidențial Shute, Nevil; București; Vatra, 1946

Discipolul diavolului: melodrama în trei acte Shaw, George Bernard; trad. după textul original de Petre Comarnescu, București; Editura de Stat, 1946

Spovedania unui mâncător de opium De Quincey, Thomas; trad. de I. D. Gherea, București; Casa Școalelor, 1946

Poveste de demult Kennedy, Margaret; trad. A.I.B.V., București; Pro-Pace, 1946

Viața și nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoe Defoe, Daniel; trad. după textul original de P. Comarnescu, București; Universul, 1946

Rebecca Du Maurier, Daphné; trad. de Paul B. Marian, București; Lumina Românească, 1947

Nu sîntem singuri Hilton, James; în românește de Eugen Schileru, București; Universul, 1947

Robii Maugham, William Somerset; trad. de Jul. Giurgea, București; Universul, 1947

Marile speranțe Dickens, Charles; în românește de Vera Călin, București; Editura de Stat, 1947

Othello: piesa in 5 acte Shakespeare, William; trad. în versuri de Florian Nicolau, București; Editura de Stat, 1948

Tzu Hsi sau Materna și Binefăcătoarea: viața ultimei împărătese a Chinei, în formă de drama în patru acte Collis, Maurice; trad. din lb. engleza de Marcella Kostachi, București; Editura Vatra, 1948

Hamlet: drama în 5 acte Shakespeare, William; trad.: Maria Banuș si Vera Călin, București; Editura de Stat, 1948

Cum vă place Shakespeare, William; trad. de Lucia Demetrius, București; Editura Victoriei, 1949

Furtuna: feerie în cinci acte Shakespeare, William; în românește de Ion Sahighian, București; Editura Victoriei, 1949

Culegere de poeme / Byron Byron, George; în ro de: Petre Solomon, București; Editura de Stat, 1949

Călătorie în Italia Parker, Ralph; în românește de C. Kormoș, București; Editura de Stat, 1950

*Antoniu și Cleopatra*Shakespeare, William; trad. în versuri si pref. de Tudor Vianu București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951

Culegere de poeme Shelley, Percy Bysshe; pref. și trad. de Petre Solomon, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1951

Un prieten al celor asupriți Dickens, Charles; trad. Vera Călin, București; Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., [1951]

Călătoriile lui Gulliver Swift, Jonathan; trad. și pref. de Vera Călin București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952

Note din America Dickens, Charles; în românește de Mihnea Gheorghiu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1953

În calea trăsnetului Abrahams, Peter; în românește de Anton Coman, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1953

Clopotele Dickens, Charles; în românește de Petre Solomon București; Editura Tineretului a C.C. al U.T.M., 1953

Cântărețul vrăjitor Browning, Robert; în ro. de Maria Banuș; il. de Iura Darie, București; Editura Tineretului, 1954

Viitorul e cu noi Carter, Dyson; în ro. de Tamara Gane și Pericle Martinescu; pref. de Horia Liman, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1954

Documentele postume ale Clubului Pickwick Dickens, Charles; în rom. de Ion Pas și Nicolae Popescu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1954

Bătrânul șef de trib Lessing, Doris; în românește de Elena Celac și Alice Gabrielescu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1954

Documentele postume ale clubului Pickwick Dickens, Charles; București; Editura pentru Literatură și Artă, 1954

Volpone sau Vulpea Jonson, Ben; în românește de Mihnea Gheorghiu, 1954

Trei într-o barca (fără a mai socoti si câinele) Jerome, Jerome K.; în românește de Leon D. Levițchi, București; Editura Tineretului, 1955

Ivanhoe Scott, Walter, Sir; trad. de Petre Solomon, București; Editura Tineretului, 1955

Opere Vol. 1-11 Shakespeare, William; pref. de Mihnea Gheorghiu, București; Editura pentru Literatură și Artă, 1955-1962

Martin Chuzzlewit Dickens, Charles; în rom. de Mihnea Gheorghiu, București; Editura pentru literatură universală, 1955

Volpone sau vulpea Jonson, Ben; în rom. de Mihnea Gheorghiu, București; ESPLA, 1955

Primăvara amăgitoare Lindsay, Jack; în românește de Zaharia Stancu București; E.S.P.L.A., 1955

Hamlet, print al Danemarcei Shakespeare, William; în românește de Petru Dumitriu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955

Totu-i bine când sfârșește bine, Othello, Troilus și Cresida Shakespeare, William; în rom. de Ion Frunzetti, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955

Rivalii, Școala bârfelilor Sheridan, Richard Brinsley; în românește de Leon D. Levitchi București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Călătoriile lui Gulliver Swift, Jonathan; în ro de Leon D. Levițchi, București; Editura Tineretului, 1956

Povestiri după piesele lui Shakespeare Lamb, Charles, Lamb, Mary; trad. de Eugen B. Marian, București; Editura Tineretului, 1956

Romeo si Julieta Shakespeare, William; în românește de St. O. Iosif; text revăzut: Al. Philippide, București; Editura Tineretului, 1956

Bâlciul deșertăciunilor: un roman fără erou Thackeray, William; în românește de Constanta Tudor și Ion Frunzetti, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Tom Jones: povestea unui copil găsit Fielding, Henry; trad. de Al. Iacobescu; rev. de Ion Pas, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956

Jane Eyre Brontë, Charlotte; în românește de Paul B. Marian si D. Mazilu, București; Editura de Stat pentru Literatura si Arta, 1956

Teatru Shaw, George Bernard; studiu introd. de Silvian Iosifescu București; Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1956

Robinson Crusoe Defoe, Daniel; în ro. de Comarnescu, Petru, București; Editura Tineretului, 1956

Povestiri despre animale Seton, Ernest Thompson; în ro. de Ioan Comșa, București; Editura Tineretului, 1956

Opere alese Shelley, Percy Bysshe; studiu introd. și trad. de Petre Solomon, București; Editura de Stat Pentru Literatură și Artă, 1957

Poeme Shelley, Percy Bysshe; în românește de Petre Solomon București; Editura Tineretului, 1957

Omul invizibil Wells, H. G.; în românește de A. Ralian si C. Camil, București; Editura Tineretului, 1957

Căluțul roib Steinbeck, John în românește de D. Mazilu, București; Editura de Stat pentru Literatura si Arta, 1957

Suflete împietrite Rattigan, Terence trad. de Radu Lupan, Bucureşti; Fondul Literar al Scriitorilor din Republica Populara Româna, 1957

Kathleen Sayers, Michael trad. de Ana Boldur şi Paula Şoimu, Bucureşti; Fondul Literar al Scriitorilor din R. P. R., 1957

În zona, Ulei, E lung drumul spre casă, Spre est, spre Cardiff: 4 piese într-un act (numai pentru uzul intern al unităţilor Ministerului Invătamântului si Culturii); O'Neill, Eugene, trad. de Alex. Alcalay si Sima Zamfir, Bucureşti; Fondul Literar al Scriitorilor din R. P. R., 1957

Au ajuns la un oraş Priestley, John Boynton; trad Andrei Bantas şi Crisan Toescu, Bucureşti; Fondul Literar al Scriitorilor din Republica Populara Româna, 1957

Paradis pacific Cusack, Dymphna; trad. Eugen B. Marian Bucureşti; Fondul Literar al Scriitorilor din Republica Populara Româna, 1957

Greva Galsworthy, John; traducere: Andrei Bantas şi Crisan Toescu, Bucureşti; Fondul Literar al Scriitorilor din R.P.R., 1957

Fantoma lui Whibley Jerome, Jerome K.; în ro de Sergiu Dan, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957

Câinele din Baskerville: o alta aventura a lui Sherlock Holmes Arthur Conan, Sir; în româneşte de Mircea Alexandrescu şi Costache Popa Doyle, Bucureşti; Editura Tineretului, 1957

Afacerile firmei "Dombey si fiul" Dickens, Charles; în ro. de Voinescu Alice, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatura si Arta, 1957

Aventurile lui Oliver Twist Dickens, Charles; în româneşte de Teodora Sadoveanu si Profira Sadoveanu, Bucureşti; Editura Tineretului, 1957

Quentin Durward Scott, Walter, Sir; în româneşte de Al. Stefanescu-Medeleni, Bucureşti; Editura Tineretului, 1957

Macbeth Shakespeare, William; în româneşte de Ioan Vinea Bucureşti; Editura de Stat Pentru Literatură şi Artă, 1957

Americanul liniştit Greene, Graham; în rom. de Radu Lupan, Bucureşti; E.S.P.L.A., 1957

Poeme Percy Bysshe, Shelley; în rom. de Petre Solomon, Bucureşti; Editura Tineretului, 1957

Vara târzie a unui Forsyte Încătuşaţi de lege Vol. 2 Galsworthy, John; Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958

Orfanii Carter, Dyson; în ro de Dan Duţescu şi Rose Hefter, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958

Blestemată fie ziua... Gordon, Gerald; în româneşte de Ecaterina Sismanian, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958

Poeme Blake, William; în româneşte de Cicerone Theodorescu, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958

O lume dispăruta: cuprinzând relatarea uimitoarelor aventuri ale profesorului George E. Challenger, Lord John Roxton, profesor Summerlee si E. D. Malone de la "Daily Gazette" Arthur Conan, Sir; în româneşte de Otilia Cazimir şi Rodica Nenciulescu Doyle, Bucureşti; Editura Tineretului, 1958

Henry Esmond Thackeray, William; în româneşte de Eugen Filotti, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958

Forsyte Saga Vol. 1-3, Galsworthy, John; în româneşte de Henriette Yvonne Stahl, Bucureşti; Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958

Bogătaşul Vol. 1 John Galsworthy; Bucureşti; Editura pentru Literatură şi Artă, 1958

Othello Shakespeare, William; în românește de Ion Vinea București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Furtuna Shakespeare, William; în ro. de Petre Solomon, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Alice in ţara minunilor Carroll, Lewis; în ro. de Elisabeta Galateanu și Mabel Lucie, București; Editura Tineretului, 1958

Poveștile din Canterbury Chaucer, Geoffrey; în rom. de Dan Duțescu, București; Editura de stat pentru literatură și artă, 1958

Călătoria unui naturalist în jurul lumii pe bordul vasului Beagle Darwin, Charles; trad. din lb. en de Radu Tudoran și Dinu Bondi, București; Editura Tineretului, 1958

Întâmplările fericite si nefericite ale vestitei Moll Flanders Defoe, Daniel; trad. si cuv. înainte de Vera Călin [București]; E.S.P.L.A., 1958

Citadela Cronin, A. J.; în românește de Nicolae Minei, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Garden-party si alte povestiri Mansfield, Katherine; în românește de Madeleine Scarlat, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958

Titus Andronicus. Nevestele vesele din Windsor. Henric al V-lea Shakespeare, William; în rom. de Dan Botta, București; Editura de stat pentru literatură și artă, 1958

Talismanul Scott, Walter, Sir; în rom. de Al. Stefanescu-Medeleni și Al. Iacobescu, București; Editura Tineretului, 1958

Taifun Conrad, Joseph; în ro. de Ana Popescu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959

Cărțile junglei Kipling, Rudyard; în românește [și cuv. înainte] de Mihnea Gheorghiu, București; Editura Tineretului, 1959

Rob Roy Scott, Walter, Sir; în românește de Petru Comarnescu; [cuv. înainte de Petru Solomon], București; Editura Tineretului, 1959

Povestiri Wells, H. G.; în românește de B. Bereanu, București; E.S.P.L.A., 1959

Ivanhoe Scott, Walter, Sir; trad. [si pref.] de Petre Solomon București; Editura Tineretului, 1959

La răscruce de vânturi Brontë, Emily; în ro. de Henriette Yvonne Stahl, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959

Poeme Burns, Robert; cu un st. introd. de Mihnea Gheorghiu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959

Trei într-o barca (fără a mai socoti si câinele) Jerome K. Jerome; în românește de Leon Levițchi, București; Editura Tineretului, 1959

Scrieri alese Milton, John; trad., note și pref. de Petre Solomon, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959

Taifun Conrad, Joseph; în rom. de Ana Popescu [București]; E.S.P.L.A., 1959

Medic pe trei continente Allan, Ted Gordon, Sydney; trad. de Emma Beniuc, București; Editura Tineretului, 1959

Călătoriile lui Guliver Swift, Jonathan;în românește de Leon D. Levițchi, București; Editura Tineretului, 1959

Nicholas Nickleby Dickens, Charles; în românește de Vera Calin, București; Editura Tineretului, 1960

Mary Barton Gaskell, Elizabeth Cleghorn; în românește de Antoaneta Alexandrescu, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960

Tess d'Urberville; O femeie pură Hardy, Thomas; în românește de Catinca Ralea și Elena Cincea, București; Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960

Burns [Burns, Robert]; în ro. de Mihnea Gheorghiu, Bucureşti; Editura Tineretului, 1960

Călătorie prin Africa Stanley, Henry M., Sir; în româneşte de Eugen B. Marian, Bucureşti; Editura Tineretului, 1960

Omul din Havana Greene, Graham; trad. şi pref. de Radu Lupan, Bucureşti; Editura pentru literatură şi artă, 1960

Romeo si Julieta Shakespeare, William; în rom. de St. O. Iosif; text revăzut Al. Philippide, Bucureşti; Editura Tineretului, 1960

Răpit de piraţi Stevenson, Robert Louis; în româneşte de Frida Papadache, Bucureşti; Editura Tineretului, 1960.

*

Având în vedere cele două obiective critice ale articolului, datele incluse permit câteva observaţii informate asupra fenomenului editorial legat de publicarea de autori/opere britanice în perioada discutată; devine evident pe baza datelor furnizate, că reprezentarea spaţiului literar/cultural britanic în România perioadei se rezumă preponderent la autori canonici.

O analiză atentă a activităţii editoriale pentru cele două decenii incluse aici relevă că pentru întreaga perioadă, (din punct de vedere al frecvenţei editoriale) Shakespeare reprezintă în continuare autorul cu cea mai mare relevanţă culturală, iar între 1950-1960, acestuia i se adaugă Dickens, Galsworthy şi Scott.

Aşadar avem un canon editorial clasic, care însă, la nivel general, înregistrează o schimbare notabilă: între 1945-1950 literatura secolului XX devansează ca număr de reprezentanţi orice altă perioadă literară dar, între 1950-1960 este înlocuită de literatura victoriană.Rămâne însă un subiect deschis în ce măsură putem vorbi de o schimbare în gustul literar[4] al perioadei atunci când *output*-ul editorial este influenţat de criterii ideologice.

În general este acceptat faptul că înainte de 1989, activitatea publicistică de stat a României, elaborată având în considerare conţinutul ideologic şi mesajul umanist al cărţilor publicate (Bălan, 1975), era axată pe publicarea operelor care „corespund cerinţelor noastre ideologice şi artistice”[5] (Bălan, 1975: 26; *t.p*) şi întrunesc (cel puţin în ceea ce priveşte operele de literatură universală) criteriul de progresivitate (*ibid.*, p. 28).

Cert este însă că activitatea editorială a perioadei a determinat într-o mare măsură identitatea literară a Angliei în România, atât în mediul universitar cât şi în afara lui. De exemplu, Ciugureanu (2007: 301) discutând situaţia studiilor literare dedicate perioadei victoriene observă că un potenţial motiv pentru popularitatea unor autori precum Dickens, Hardy, surorile Brontë se datorează faptului că majoritatea operelor acestora au fost traduse în prealabil.

Având în vedere că înainte de 1989 bibliotecile nu aveau obligaţia de a-şi dezvolta colecţiile proprii decât cu publicaţii şi periodice publicate în România (Anglescu, 2001: 273) şi că existau doar douăzeci şi patru de edituri (comparativ cu 2300 înregistrate, de exemplu, în 1994) care se aflau sub controlul strict al guvernului (*ibid.*, p. 244) editurile rămân sursa principală de acces la o literatură străină.

Chiar şi aşa, producţia editorială a perioadei impune un ***standard valoric***, dacă acceptăm că prin ,,căderea regimului comunist, rolul producţiilor culturale a trebuit să se redefinească şi să se renegocieze într-un spaţiu nou, marcat de dezangajarea statului şi de devalorizarea brutală a fostului spaţiu cultural” (Jeanrenaud, 2006: 180).

4 Pentru o discuţie în amănunt asupra conceptului de gust literar şi a diferenţelor dintre gustul relativ şi universal, vezi Howard Weinbrot, *Twentieth-Century Scholarship and the Eighteenth-Century Canon.*

5 „those that meet our ideological and artistic requirements”.

Ceea ce, dacă luăm ca reper valoarea canonică a autorilor care s-au bucurat de cea mai intensă republicare între 1940-1960, - Shakespeare, Dickens, Galsworthy și W. Scott - se dovedește a fi adevărat, din moment ce produsul editorial al perioadei include autori aparținând literaturii universale[6], categorie ce dezvoltă conceptul de *gust universal* prin includerea unei perspective meta-naționale și transculturale.

Un al doilea argument în favoarea standardului valoric impus de procesul editorial al perioadei este dat de schimbarea radicală după 1950 a numărului de autori de literatura secolului XX-lea (considerați aici ca reprezentanți ai unui tip specific de literatură - percepută ca eminamente inferioară *literaturii culte* în critica tradiționalistă - anume *literatura de masă*) în favoarea reprezentațiilor curentelor victoriene, modernismului și romantismului.

Datele prezentate aici includ doar o perioadă de 20 de ani și nu permit dezvoltarea unor concluzii generale asupra întregii perioade comuniste. În ceea ce privește însă reprezentarea literaturii britanice între 1940-1960, aspectul cel mai notabil este tranziția dinspre literatura de masă spre autori canonici.

BIBLIOGRAPHY

Anghelescu, H. (2001) *Romanian Libraries Recover after the Cold War: The Communist Legacy and The Road Ahead*, Libraries & Culture, Vol. 36, No.1, Winter 2001.

Bălan, I., (1975) *Cultural policy in Romania*, The Unesco Press, Paris.

Biblioteca universitară centrală ,,Carol I" București, 2014, *Date publicații*. Adresă: http://www.bcub.ro/., accesat: 15.07. 20017- 21.011.2017.

Călinescu, George (1982) *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Minerva.

Celik, Z. (1996) *Colonialism, Orientalism, and the Canon*. Art Bulletin (June, 1996) Volume LXXVI 11 number 2.

Ciugureanu, A., (2007) *Victorian Studies in Romania,* Journal of Victorian Culture, 12:2, 300-302.

Cooppan, V., (2004) *Ghosts in the disciplinary machine: the Uncanny Life of World Literature*, Comparative Literature Studies, Vol. 41, No. 1.

Frye, N., (1981) *Literary History*, New Literary History, Vol. 12, No. 2, Interpretation and Literary History (Winter,1981), pp. 219-225.

Gallagher, Susan V. 2001.*Contingencies and Intersections: The Formation of Pedagogical Canons,* Pedagogy, Volume 1, Issue 1, Winter 2001, pp. 53-67, Duke University Press.

Gumbrecht, H. (1988) *Phoenix from the Ashes or: From Canon to Classic*, New Literary History 20, 141-63.

Harris, Wendell (1991) *Canonicity*, PMLA, 106, pp. 110-121.

Iorga, Nicolae (1938) *Ce datorăm cărții englese*, Vălenii de Munte, Editura ,,Datina Românească".

Jeanrenaud,M., (2006) *Universaliile traduceri*, București: Polirom.

Mitchell , W.J.T. (1995) *Representation.* In Critical Terms for Literary Study, ed. Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin. Chicago: The University of Chicago Press.

6 Prin literatură universală înțeleg aici un spațiu de dialog, care permite ,, a compara și a conecta un text, perioadă și loc cu un altul și a auzi ecourile unuia sau chiar ale mai multora în vocea celuilalt"6 (Cooppan, 2004: 11).

Mocanu, Marin Radu (2003) *Literatura română și cenzura comunistă*, București, Editura Albatros.

Weinbrot, Howard D. (2000). *Twentieth-Century Scholarship and the Eighteenth-Century Canon.* MLQ: Modern Language Quarterly, Volume 61, Number 2, June 2000, pp. 395-414 (Review) Published by Duke University Press.

Weninger, R., (2010) *Lost in lit-terra incognita, or what is and to what end do we study world literature*?Comparative literature 62:4.

Westphal, M. (1993). *The Canon as flexible, normative fact*, The Monist, Vol. 76, No. 4, Canons (OCTOBER 1993), pp. 436-449 Published by: Hegeler Institute.

PRE-RAPHAELITE ARTISTS TRANSPOSING SHAKESPEARE'S OPHELIA

Lavinia Hulea
Lecturer, PhD, University of Petroșani

Abstract: In the context of the preference manifested by the Victorian painters for Shakespeare's work, the character of Ophelia gradually became a highly exploited subject, which resulted in a series of paintings that were hosted by the exhibitions of the Royal Academy, almost on a regular basis. Despite concomitant or subsequent paintings that treated the tragic figure of Ophelia, Millais's version, which has been accredited to represent the scene where the young woman, maddened by the death of her father, Polonius, murdered by Hamlet, her lover, drowned herself in a stream, was quite unusual, at the time, and is considered to have singularly expressed the themes of love, death, youth and beauty as pervasive of both the art and life.The literary source text that Hughes had in mind when he embarked on painting his Ophelia is the same as the one referred to by Millais (act IV, scene 7). Yet, the conversion of the source text engages changes that substantiate an artistic product which hardly asserts an identity resemblance to Millais's painting. Text and image are mixed by Hughes in a manner that expresses a conversion of the character that is obviously different from the work of the Pre-Raphaelite founder.

Keywords: Pre-Raphaelites, transposition, reversed-ekphrasis, source text, target text

Ophelia (1851-2) by John Everett Millais

Millais's version of Ophelia, which has been accredited to represent the scene where the young woman, maddened by the death of her father, Polonius, murdered by Hamlet, her lover, drowned herself in a stream, was quite unusual, at the time, and is considered to have singularly expressed the themes of love, death, youth and beauty as pervasive of both the art and life.

While the sequence of Shakespeare's play, to which Millais is supposed to refer, might impose certain restrictions regarding its staging, which would require a highly elaborated set, it, nonetheless, appears to be more suited for visual art renderings that transpose both the character of Ophelia and the natural imagery contained by the fragment. Although in *Hamlet*, the heroine is attributed a less important part, being mentioned in five scenes out of twenty, the painter appears to have heightened her status through an interpretation, which pertains to the character's iconicity.

John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-2, Tate, London, United Kingdom

Millais's transposition of the Shakespearean text, carried out through the process of reversed ekphrasis, involves the literary source text, which is transposed into the visual target text, owing to a trichotomous process that comprises: the linear readingof the source text, performed by the painter before the making of the visual art work, theconversionof the literary text, carried out as a destabilizationof the literary source text; and thesubstantiation of the conversion, which, not only involves new and subjective temporal and spatial casts, but also implies the concomitant operation, owing to which the painting is ingrained with pictoriality, representing the scarcely definable quality that turns a non-artistic product into a work of art; pictoriality also gives the measure of the effectiveness of the process of reversed ekphrasis, while pointing to the stylistic identity of the visual target text and its raking within the category of art.

The painters' reading of a literary text they intend to transpose into visual art works may, at times, come out owing to autobiographies, personal correspondence or public self-references that are indicative of the creation process; moreover, other indirect, circumstantial data frequently put forward the intertextual evidence of the target text.

The circumstances revealing the manner according to which Millais brought the character of Ophelia into being point out Millais spending almost four exhausting months, between July and October 1851, painting the landscape on the bank of the River Hogsmill, at Ewell, in Surrey. The artist confessed that he used to wake up at 6 in the morning, in order to start working at around 8 o'clock and would return home only by 7 p.m., complaining about a series of issues he had to face while painting outdoors:

"My martyrdom is more trying than I have hitherto experienced. The flies of Surrey are more muscular, and have a still greater propensity for probing human flesh… I am threatened with a notice to appear before a magistrate for trespassing in a field and destroying the hay…am also in danger of being blown by the wind into the water, and

becoming intimate with the feelings of Ophelia when that Lady sank to muddy death, together with the (less likely) total disappearance, through the voracity of the flies… certainly the painting of a picture under such circumstances would be a greater punishment to a murderer than hanging…" (Millais, 1899: 119-20)

The figure of Elizabeth Siddal was added to the picture only in December, when the artist brought the painting to London.

As far as the stage of conversionis concerned, I should notice that Millais's paintingdisplays an apparently faithful rendition of the Shakespearean text as it sets out to recreate imaginatively the lines where Gertrude informs Laertes of Ophelia's death, with the young woman picking flowers and supposedly falling into the river and finally drowning while singing:

"Queen:
…; - your sister's drown'd, Laertes.
Laertes:
Drown'd! O, where?
Queen:
There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow – flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliver broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chaunted snatches of old tunes,
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indu'd
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull' d the poor wretch from her melodious lay
To muddy death."

(Shakespeare: *Hamlet, Prince of Denmark*, act IV, scene 7: 200)

Nonetheless, it is important to observe that Ophelia's drowning is rendered by the play's text indirectly, through Gertrude's words before the court and, when uttering them, the queen appears to share someone else's account of the events and attributes the drowning to accidental causes (produced by an "envious sliver"). Meanwhile, the next scene displaying the discussion between the men digging Ophelia's grave, may suggest that the young woman might have indeed committed suicide, despite her being buried as a person having died out of an ordinary death:

"1 Clown:
Is she to be buried in Christian burial when she willfully
seeks her own salvation?
2 Clown:
I tell thee she is; and therefore make her grave straight: the
crowner hath sat on her, and finds it Christian burial.
1 Clown:

How can that be, unless she drowned herself in her own defence?

2 Clown:

Why, 'tis found so.

1 Clown:

It must be se offendendo; it cannot be else. For here lies
the point: if I drown myself wittingly, it argues an act: and an
act hath three branches: it is to act, to do, and to perform:
argal, she drowned herself wittingly.

…

Give me leave. Here lies the water; good: here stands the
man; good: if the man go to this water and drowns himself, it is,
will he, nill he, he goes, -mark you that; but if the water come
to him and drown him, he drowns not himself; argal, he that is
not guilty of his own death shortens not his own life."

(Shakespeare: *Hamlet, Prince of Denmark*, act V, scene 1: 2000)

In the case of Millais's *Ophelia*, conversion occurs through a destabilisationof the source text**.** Theclaim that the reversed ekphrastic process does not involve a reframingof the source text is grounded on a reasoning which supports the idea that Millais's visual target text converts, in fact, an absent scene, the moment of Ophelia's drowning, which is turned into a purely subjective and mental construction operated by the painter, who, in the absence of the playwright's direct rendition of the character's death, builds up a particular, physical, yet intuitive, appearance of Ophelia. Shakespeare's Ophelia is, in truth, Millais's Ophelia, despite the amount of landscape detail, which is rigorously transcribed from Shakespeare's text. Millais observes closely the intricate scenery of a scene that does not exist in the play, but is only mediated through an indirect description (Gertrude's), which does not bear the author's validation. The conversion reveals here a problematic functioning that might question the effectiveness of a separation between reframing and destabilisation. If, on the one hand, the abundant details may induce the level of reframing, on the other one, the moment chosen by the painter, indirectly presented by the literary text, strongly claims for the level of destabilization, which forcefully replaces the gap in the play (the drowning scene).

As far as the stage of the substantiation of the conversion is concerned, it includes the painter's handling of pictoriality, which should not be analyzed as a separate phase of the process of reversed ekphrasis; instead, it has to be perceived as a quality that pervades the whole process, beginning with the moment the painter engages in interpreting the source text; it spreads through the spatial and temporal pattern of the painting, the accuracy of the details, the drawing and the use of colour, inscribing the target text within a stylistic pattern, and finally within the category of art.

In accordance with the above considerations, a most striking element in Millais's conversion of the literary text is a flourishing of minute natural detail: the willow that grows "aslant" the brook, the branches entangling with a nettle, a robin that rests on a branch, which might be a reminder of the "bonny Sweet Robin" in Ophelia's song, two scenes before (act 4, scene 5). The bank of the river is dotted with dog roses, while another one rests by Ophelia's cheek; a pink rose by the hem of the heroine's dress may suggest a connection with the appellation Laertes had given to Ophelia, when calling her the "rose of May."

It may be assumed that the painter intended to establish subtle links between the vegetal realm and the human one through emphasizing its conversion in terms of symbolic signs capable of transmitting meanings charged with connotations. Part of the

flowers included in the painting are mentioned by the source text, while others were introduced for their symbolic allusion: the upper right-hand corner of the canvas displays purple loosestrife that might suggest the "long purples" of Gertrude's speech, while daisies are known as the embodiment of innocence. Ophelia's neck is encircled by violets that could be interpreted as the ones that "withered all when my father died" and are carriers of connotations of both death and of chastity and faithfulness.

Besides the above mentioned vegetal elements, Millais also painted a series of flowers, which the literary source text does not contain: forget-me-nots, introduced halfway up the figure, on the right and bottom left, whose name are deeply suggestive, the poppy, which may stand for a symbol of death. This complex vegetal imagery together with the heroine's clothes, which also exhibit a sophisticated flower pattern, may be encompassed within the context of the Pre-Raphaelite rendering of women figures that are often considered passive and fragile.

Various meanings are given to the robin in the willow tree, which is supposed to stand for a line of the song Ophelia sings while losing her mind, in Act IV, Scene 5 ("For bonny sweet Robin is all my joy"), to suggest the character's parting spirit or to have been chosen by the artist "for its red breast. Red is traditionally the colour of martyrdom (deriving from the Catholic Church), bearing connotations of spilled blood and thus death. These associations are made more dramatic because it is difficult to spot the bird in the undergrowth, save for its red breast which provides a startling colour note of scarlet amidst all the brown. In the summer, robins, male and female, are fighting for territory and finding mates. Perhaps Millais's use of the lone robin is a reference to Ophelia's abandonment by Hamlet, which leads to her death?" (Virag, 2014: 1)

The colours of the natural environment, of the human figure, and of Ophelia's dress observe the characteristics of the Pre-Raphaelite painting making use of bright colours painted on a wet white ground and the imprint of naturalness pairs the imminent and final absorption of the human element by nature. Water rendering appears to imprint a smooth movement to the character that immerses in a floral and vegetal environment, which is wild and calm at the same time, as the passing-away occurs quietly, with no signs of violence.

Millais's Ophelia seems euphoric at the very moment of her drowning, her lips slightly parted, while still singing, and her eyes void of conscious expression; her hands, in a gesture that does not transmit the fear of death, may express the embracing of death as a new afterlife. The conversion, unlike the literary text, seems to have purified the character: no mud touches Ophelia's dress and no dirt can be seen on her fingernails.

Although there are various accounts of the manner the figure of Elizabeth Siddal impersonating Ophelia was introduced into the painting (the model had been posing for almost four months, in a bath full of water, which had to be warmed owing to several lamps that were placed beneath the bathtub; nevertheless, she caught a severe cold on one occasion, when the lamps did not function and the painter was threatened with legal suit by Elizabeth's father, in case he did not pay for her treatment), the picture does not appear to have in view the description of a specific woman, and mainly represents the rendition of women as tragic heroines.

Ultimately, the fate of the Shakespearean character has come to be compared with that of the woman who posed for Ophelia, Elizabeth Siddal, whose early death and involvement in romantic love paralleled the life of the fictional heroine.

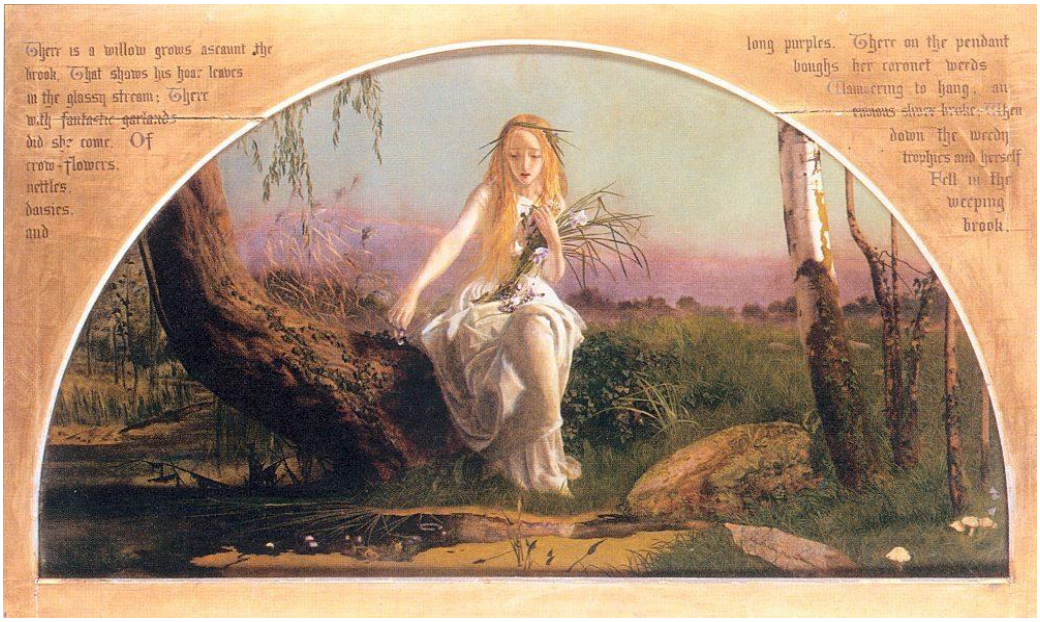
Ophelia (1852) by Arthur Hughes

According to a commentary appeared in *The Art Journal* (1865: 332), Arthur Hughes was considered to deserve the place which Ruskin attributed to him when speaking of the painter as a main representative of the Pre-Raphaelite school. And the author of the article goes further in citing Ruskin's considerations, mentioning that, while various "writers and amateurs" attached no value to the paintings of the Pre-Raphaelites, nonetheless, the artists proved their serious thinking in noteworthy, brilliant renderings, displaying a style that should become better known.

The style referred to, which appears to range amidst the two extreme poles nominated as "Pre-Raffaelitism natural" and "Pre-Raffaelitism unnatural", is seen as relying on audience's capabilities of better understanding an art that rather stresses the naturalistic vein than purely ideal art: "but the ill-drawn, thin, attenuated figure, having no form of comeliness nor personal beauty, excites only the surprise or ridicule of the many, whatever meaning the artist intends it to convey."

The article subsequently stresses Hughes' capacity of having given a balanced painting, *Ophelia*, whose artistic merits not only match its title, but turns it into a pleasant work of art where "every blade of grass, every leaf and flower, are given with the most exquisite delicacy and the most scrupulous fidelity, and yet there appears no overstrained elaboration, while the colour of all is very rich and brilliant, both in the gradations of green verdure, and in the twilight sky, now deepening in the horizon into the intensest purple."

Arthur Hughes was 19 years old when he painted *Ophelia*,which had been exhibited in the same year (1852) and by the same art establishment, the Royal Academy, as Hunt's *Ophelia*; yet, it appears that, except for the positive considerations in *The Art Journal*, at the time, the painting was neither over talked about nor acclaimed.



Arthur Hughes, *Ophelia*, 1852, Manchester City Art Gallery, United Kingdom

The literary source text, from Shakespeare's *Hamlet*, that Hughes had in mind when he embarked on painting, is the same as the one referred to by Millais (act IV, scene 7), and Queen Gertrude's speech in the play, rendering Ophelia's death, is partially written on the frame. Yet, although the conversion of the source text occurs through destabilization, owing to the fact that it refers to a scene, which is only indirectly

displayed in the play, mediated by Gertrude, and unconfirmed by the playwright himself, as in the case of Millais's *Ophelia*, it engages changes that substantiate an artistic product, which hardly asserts an identity resemblance to Millais's painting. Text and image are mixed by Hughes in a manner that expresses a conversion of the character that is obviously different from the work of the Pre-Raphaelite founder (John Everett Millais).

In order to substantiatehis conversion and infuse the target with pictoriality, the painter resorted to a series of pattern devices that account for the spatial and temporal cast displayed by the image. Accordingly, the top left part of the frame containing the lines: "[...] There/ with fantastic garlands/ did she come. Of crow-flowers/ nettles, /daisies", channels the viewer's sight to a visual point of interest, consisting in the crow-flowers, possibly a symbol of childhood, whose vivid yellow establishes an unnatural, because death-inducing, contrast with the darkened water. Hughes has been reproached that he deliberately left aside the lines: "That liberal shepherds give a grosser name, / But our cold maids do dead men's fingers call them" (Showalter, 1987: 90), which do not appear on the painting's frame and, accordingly, induce an interpretation of Ophelia as a "tiny waiflike creature – a sort of Tinker-Bell Ophelia – in a filmy white gown, perched on a tree trunk by the stream. The overall effect is softened, sexless, and hazy, although the straw in her hair resembles a crown of thorns."

Gertrude's lines refer to the purple loosestrife flowers or the "long purples", which do appear inscribed on the top right part of the frame; Hughes' omission of the lines cited previously may be interpreted as a manner of avoiding possible sexual connotations that would alter the implied vision of a sexually-innocent Ophelia. The painter's manipulation of the source text during the reversed ekphrasis process, occurring as a destabilisation, performs significant changes, which become the carriers of new meanings activated by the stage of conversion's substantiation.

The painter placed his character on the trunk of a tree, watching the stream, surrounded by overgrown plants; as a background, an open field with some trees and an uncertain sunset. The water in front of Ophelia is barely perceptible behind the wild vegetation and a bat appears to fly towards the viewer while the overall shading of the picture, carefully designed, creates the illusion of depth. Ophelia's figure may be interpreted as bearing the imprint of an alienated soul, as she sits at the edge of the brook, with a crown of reeds in her hair, glaring at the flowers she drops in the water. Her skin is disturbingly pale, contrasting with the red lips and the dark, shadowy circles round her eyes, even more heightened by the white gown she wears.

The visual representations of Shakespeare's Ophelia are not the invention of the nineteenth-century artists; before them, Shakespeare's works had been focused upon by a series of illustrators, and the engraver and publisher, John Boydell, set out to produce an illustrated edition of his plays, as well as a folio of prints, whose sources had been the illustrations or paintings of the epoch's artists which included: George Romney, Benjamin West, Angelica Kauffman, Richard Westall, Thomas Stothard, Henry Fuseli, Robert Smirke, John Opie, Francesco Bartolozzi, Thomas Kirk, Henry Thomson, Josiah Boydell, and William Hamilton. Let's also notice that Richard Westall's (1765 – 1836) *Ophelia*, engraved by J. Parker, for Boydell's illustrated edition of Shakespeare, rendering the heroine marching inevitably towards the water, displayed a pose that might relate to subsequent Pre-Raphaelite works. Despite such facts, the Pre-Raphaelite artists, who set out to paint Shakespearean characters – *Ophelia,* for instance - not only recreated them according to new visual terms, but, in doing this, they materialized their own image of women as icons.

BIBLIOGRAPHY

Art Journal. 1865. "Talbot and the Countess of Auvergne". Hathi Trust Digital Library, version of a copy in the University of Michigan Library. http://www.hathitrust.org/.

Millais, John Everett. 1984. *The Pre-Raphaelites*. Tate Gallery. London.

Millais, John, Guille. 1899. *The Life and Letters of Sir John Everett Millais*. 2 vols. Methuen & Co., London. https://archive.org/stream/lifelettersofsir01millais.

Mitchell, William, John, Thomas. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.* University of Chicago Press, Chicago.

Mitchell, William, John, Thomas. 1986. *Iconology: Image, Text, Ideology*. University of Chicago Press, Chicago.

Prettejohn, Elisabeth. 2007. *The Art of the Pre-Raphaelites.* Tate Publishing, London.

Prettejohn, Elisabeth. 1999. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism in Victorian England*. ManchesterUniversity Press, Manchester.

Ruskin, John. 1851. "The Pre-Raphaelites", in *Suppliment to The Times*. *Exhibition of the RoyalAcademy: First Notice*. London. www.rossettiarchive.org

Ruskin, John. 1851. "The Pre-Raphaelites", in *Suppliment to The Times*. *Exhibition of the RoyalAcademy: Second Notice.*London. www.rossettiarchive.org

Ruskin, John. 1851. "Note" in *The Times*, 30 May, London. www.engl.duq.edu/servus/PR_critic/LT30may5.

Ruskin, John. 1904. "Academy notes 1855 – 1888", in *Library Edition of the Works of John Ruskin*. Edited by E.T.Cook and Alexander Wedderburn, George Allen, London, Longmans, Gree, and Co., New York. http://www.lancaster.ac.uk/depts/ruskinlib/Academy.

Shakespeare, William. 2000. *Hamlet, Prince of Denmark*. Collins edition, London. www.gutenberg.org/dirs/etext98/2ws2610.pdf.

Showalter, Elaine. 1987. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture 1830-1980*. Virago Press, London.

Virag, Rebecca. 2014. "Work in Focus: Millais's Ophelia 1851-52", London. www.tate.org.uk.

COMING FROM AN OFF-KEY TIME: THE NOVEL OF ONTOLOGICAL "INTERVAL"

Mihai Ion
Lecturer, PhD, "Transilvania" University of Braşov

Abstract:The novel Coming from an Off-Key Time by Romanian-American writer Bogdan Suceavă is the bitter-ironic chronicle of a transitory society, lying in the interstice between dictatorship and democracy, between myth and history, between a millennium agonically unfolding over its last decade and a prophetic one ahead. The void left behind by a recently abolished political structure (the communist regime) is getting populated with a fauna of pseudo-prophets and bizarre characters, in a destructured, drifting world. Anthropologically, Suceavă's novel is the sublime illustration—with the artistic tools of fiction—of the concept of "liminality", as the Romanian, post-revolutionary society depicted in the book experiences a "threshold"stage, an ontological diesis ("interval").

Keywords:exile, liminality, messiahnism, destructuring, ontological diesis ("interval").

O grandioasă şi subtilă comedie a tensiunilor entropice şi a invaziilor profetice în spaţiul public găsim în romanul lui Bogdan Suceavă *Venea din timpul diez* (2004), receptat cu mult entuziasm de către critica de întâmpinare. Cadrul spaţio-temporal al naraţiunii este fixat în Bucureştiul postcomunist al anilor '90. Chiar dacă decorul e plasat la celălalt capăt al lumii faţă de, spre exemplu, New Orleans-ul din *Mesi@*lui A. Codrescu – o altă carte de referinţă pentru scenarii milenariste şi „frisoane" mesianice –, diferenţele de ordin geografic sunt abolite de asemănările la nivel simbolic, căci ambele oraşe reprezintă o *axis mundi* – un punct de intersecţie al dimensiunii fizice cu cea metafizică.

Romanul propune o cronică satirică a deceniului liminal, tulbure şi confuz, de tranziţie a României spre democraţie, imediat după Revoluţie şi până în pragul sfârşitului de mileniu, cu toată acea atmosferă de exaltare mistică şi eclectism ideologic, un teren fertil pentru apariţia unor falşi profeţi şi a unui mesianism butaforic: „Mai ţii minte anii nouăzeci, cu toate tainele lor şi cu toată istoria lor nespusă? Iată că a venit acum vremea să li se scrie adevărata cronică"[1].

Resortul care a declanşat „scrierea adevăratei cronici" – după cum mărturiseşte chiar autorul într-un interviu – îl constituie rezervorul inepuizabil de autoamăgire şi credulitate al conaţionalilor noştri, precum şi strania disponibilitate a acestora în a-şi făuri pseudo-idoli:

„M-a impresionat dintotdeauna că noi, românii, ne punem toate speranţele în câte cineva despre care nu ştim nimic. Un personaj providenţial care e chemat să ne salveze, care devine salvatorul naţiunii, alesul, izbăvitorul, de care ne îndrăgostim şi ne lecuim foarte greu. E un soi de Caritas metafizic la care tot jucăm şi nu ne învăţăm minte. Avem capacitatea de a investi iluzii într-un om pe care nu-l cunoaştem. Mi s-a părut că aici e un sindrom care se repetă. În România se va spera pururea, fără acoperire şi fără înţelepciune, fără luciditate şi cu o oarecare ştiinţă a minţirii de sine, dublată de credulitate. Un sindrom care nu se aplică doar spaţiului politic, ci tuturor compartimentelor vieţii noastre publice. Mi-am dorit să scriu o comedie despre asta. O

1 Bogdan Suceavă, *Venea din timpul diez*, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 7.

comedie în care diverse grupuri aşteaptă fiecare salvarea din partea unui alt profet. Iar profeţii nu întârzie să apară: în cartea aceasta e plin de ei“[2].

Bogdan Suceavă şi-a propus să ne ofere „un model povestit al patriei“, închegat din „toate excesele posibile pe care le citeam în presa românească, de la relatările despre manifestările unor sataniști şi până la idioţeniile unor politicieni din tot spectrul politic, [...] până când am ajuns la acel punct de saturaţie de la intensitatea căruia ajungi să-ţi pui întrebarea: şi acum care este *generalizarea* tuturor acestor uriaşe defazări?“[3] (*s.a.*). Elaborarea acestei cărţi a însemnat pentru autorul ei un act de exorcizare a „tuturor exasperărilor pe care mi le-a transmis lumea românească“[4], de depăşire prin scris a traumelor existenţei nebuloase din România postrevoluţionară: „Am consumat până la capăt această traumă uriaşă – descoperirea adevăratului chip al lumii româneşti. L-am văzut, acum ştiu cum funcţionează, am scris despre el, nu mai am nimic de adăugat“[5].

Categoria „timpului“ este semnificativă pentru fondul ideatic al roman, titlul ilustrând faptul că Vespasian Moisa, personajul central al cărţii, este emanaţia unui timp sacru („timpul diez“), figura mesianică a celei de-a doua veniri a lui Hristos. Încă de la naştere, el este purtătorul tuturor însemnelor unui profet: se crede că s-a născut de două ori şi are pe piept un misterios semn, ilustrând harta Bucureştilor:

„O moaşă bătrână ar fi adus copilul la lumină şi l-ar fi recunoscut de când l-a spălat, boţ de sânge şi noroc şi suflare, zicând:

– Aceasta e însemnarea despre sfârşitul timpurilor sau însemnarea despre toate timpurile deodată.

Şi avea să mai spună, prorocind de la bun început ceva ce un popor întreg aştepta de veacuri:

– E harta Ierusalimului de-al doilea, semn născut, şi nu făcut, venit de la Domnul şi la care se cere închinare.

Drept care a scuipat pruncul de trei ori, să nu-i fie de deochi, l-a ridicat în văzduh către sălaşurile celor patru vânturi şi apoi l-a închinat soarelui. [...]

Mai târziu s-a spus despre el altceva: că fusese singurul om sub soare care a avut două naşteri“[6].

În jurul lui Vespasian Moisa se va aduna un grup tot mai mare de discipoli ardenţi – personaje la limita dintre pitoresc şi nebunie[7]: profesorul Diaconescu este autorul teoriei protocroniste conform căreia civilizaţia dacă este leagănul Europei, iar limba română constituie un vechi dialect, preexistent latinei (din care aceasta s-a format), dialect ce ar încifra un cod secret cu puteri tămăduitoare; doctorul Apolodor Arghir pretinde existenţa unei vibraţii universale, prin care materia poate fi decodată, iar istoria remodelată; Pantelimon Georgescu a descoperit o stea, Nemesis, complementară Soarelui, capabilă să emită vibraţii ce pot influenţa echilibrul universului; Maximilian are abilitatea de a percepe ultrasunetele; Sfântul Petru, personaj „împrumutat“ din povestirea *Să auzi forma unei tobe*, este un bătrân preocupat de materia angelică şi de energia aurorală folosită

2 Bogdan Suceavă, „Credeam că românii deţin recordul mondial la teorii extreme“, interviu acordat Andrei Rotaru, în *Agenţia de carte*, 25 nov. 2012, disponibil la adresa web:
http://www.agentiadecarte.ro/2012/11/credeam-ca-romanii-de%C8%9Bin-recordul-mondial-la-teorii-extreme/.

3 Bogdan Suceavă, „Breviarul nebuniilor curente“, în *Distanţe, demoni, aventuri*, cu o prefaţă de Ovidiu Şimonca, Editura Tritonic, Bucureşti, 2007, p. 91.

4 Bogdan Suceavă, „Despre ficţiunea politică, biblioteci şi respiro“, în *Distanţe, demoni, aventuri*, ed. cit., p. 233.

5*Ibidem*.

6*Ibidem*, pp. 8-9.

7 Într-un interviu acordat lui Mihail Vakulovski, autorul glosează ironic-eminescian pe tema „nebuniei“ autohtone: „Nebunia românească e supremă, specifică, de o coloratură intensă, unică, şi-o văd strălucind între toate celelalte nebunii precum Fecioara între sfinţi şi Luna între stele.“ (*Tiuk!*, nr. 10, dec. 2005-feb. 2006).

pentru a schimba câmpul energetic al persoanelor („fiinţa de lumină şi aură a aproapelui") etc.

Este frapantă şi imposibil de omis similitudinea dintre aceste pesonaje bizare, alcătuind secta Vestea Domnului, şi gaşca de pierde-vară cu tatuaje şi *piercing* numită *The Shades* (Umbrele) – discipolii lui Felicity, protagonista romanului *Mesi@* de Andrei Codrescu.

În cartea lui Bogdan Suceavă, o replică la grupul paşnic şi ezoteric al lui Vespasian Moisa o reprezintă secta rivală, dar mai puţin populară, a Ştefaniştilor. Această organizaţie, „condusă de un tânăr aprig cu nume caragialian (Darius Georgescu)"[8], îşi propune cucerirea Bucureştiului şi „revigorarea moralităţii româneşti" după modelul legendarului Ştefan cel Mare, dar are forma de organizare a unei facţiuni neo-legionare. Şi aici se poate stabili conexiunea cu agenţii răului din romanul lui Codrescu: *First Angels Choir* (Corul Îngerilor Dintâi), un grup de militanţi religioşi fanatici, îndoctrinaţi/ hipnotizaţi de maleficul reverend Jeremy „Elvis" Mullin.

Pe măsură ce acţiunea progresează, Bogdan Suceavă sporeşte discret numărul şi frecvenţa momentelor absurde şi a personajelor stranii, îndreptându-le spre un maxim atins în probabil cea mai amuzantă diversiune a cărţii: prolixa poveste din spatele celui mai eficient spion SRI, locotenentul Trăistaru transformat într-un motan roşcat în urma unui experiment secret al diviziei uzbece a KGB-ului.

Comentând într-o recenzie romanul lui Suceavă, Marius Chivu inventariază vasta reţea de „capilare" a lumii reale, palpabile, care „irigă" ţesuturile imaginarului:

„Acest suprascenariu mistico-naţionalisto-xenofob imaginat de Bogdan Suceavă nu este, în fond, atât de *fantasy* pe cât ar putea părea. Să ne amintim de sectele Noul Ierusalim al soţilor Zidaru şi MISA lui Bivolaru, de bioenergeticianul Mudava candidând la preşedinţie în 1996 sau la toţi acei tracologi, descinşi din protocronismul cel mai agresiv, care publică pretinse tratate ştiinţifice, apar la televizor, predau la obscure universităţi particulare şi susţin congrese de dacologie. În plan (pseudo)literar, pentru *kitsch*-ul gnostic al teoriilor cosmogonic-mesianic-mistico-ştiinţific-apocaliptice, o posibilă sursă de inspiraţie i-ar fi putut fi însuşi Pavel Coruţ, maestrul incontestabil al genului. Efortul epic al lui Bogdan Suceavă este, aşadar, foarte legat de realităţile româneşti"[9].

Faptul că toată această reţea eterogenă şi încâlcită de mişcări profetice şi personaje bizare are un referent concret în realitatea tranziţiei româneşti, dominată de dezordine şi haos, lipsită de ideologii politice reale, dar copleşită de fervoare mistică, este sesizat şi de către comentatorii străini ai autorului româno-american:

„Nebunia anilor '90 devine nebunia oamenilor, a guvernului şi a religiei, căci bombele explodează, oamenii mor, apar martiri, unele instituţii dispar iar altele se consolidează – Bogdan Suceavă a captat tot acest haos în pagină, comprimând şi transferând o cantitate impresionantă din prezentul României şi din trecutul său îndepărtat şi complicat într-o naraţiune coerentă şi eficientă"[10].

Ca şi Andrei Codrescu, Bogdan Suceavă reuşeşte să integreze într-un scenariu epic dens personaje memorabile, dar şi ironii usturător-amare pe marginea acestor mişcări milenariste, posibile doar într-o lume în transformare, confuză şi alienată: o lume

8Daniel Cristea-Enache, „Daciada", în *România literară*, nr. 42, 26 oct. 2005.
9Marius Chivu, „Mesianism New Age şi terorism neoortodoxist", în *România literară*, nr. 41, 20 oct. 2004.
10 Damian Kelleher, „Coming from an Off-Key Time by Bogdan Suceavă (review)", în *The Quarterly Conversation*, nr. 24, 2011: „The madness of the '90s becomes the madness of the people, the government, and religion, as bombs explode, people die, martyrs are created, institutions die and institutions grow strong—Bogdan Suceavă has captured this chaos on the page, compressing and transferring an impressive quantity of Romania's present and its lengthy and complicated past into a narrative that remains cohesive and effective".

liminală, de fapt, simptomatică oricărei tranziţii politice şi amplificată parcă de atmosfera *fin de millénium*. Societatea românească postrevoluționară descrisă în carte în tușe groase, de un comic burlesc, parcurge un „prag“ existențial, un „interval“ ontologic – dacă e să decelăm semnificația etimologică a cuvântului „diez“ (<lat. *diesis* = „interval“) din titlu.

Romanul lui Suceavă ilustrează magistral, cu resursele ficțiunii, conceptul antropologic de „liminalitate“, zugrăvind o societate tranzitorie, aflată în interstițiul dintre dictatură și democrație, dintre mit și istorie, dintre un mileniu ce-și consumă agonic ultimul deceniu și altul, profetic, ce va să vie. Locul gol lăsat de o structură politică recent abolită (regimul comunist) se umple rapid cu o pleiadă de indivizi ex-centrici, într-o lume destructurată, aflată în derivă. Dincolo însă de viziunea comică și apetitul pentru grotesc al autorului-narator se poate ghici, în filigranul paginii, pledoaria acestuia pentru depășirea etapei liminale și re-centrarea individului într-o societate stabilă, articulată.

BIBLIOGRAPHY

Chivu, Marius, „Mesianism New Age şi terorism neoortodoxist“, în *România literară*, nr. 41, 20 oct. 2004.

Cristea-Enache, Daniel, „Daciada“, în *România literară*, nr. 42, 26 oct. 2005.

Kelleher, Damian, „Coming from an Off-Key Time by Bogdan Suceavă (review)“, în *The Quarterly Conversation*, nr. 24, 2011.

Suceavă, Bogdan, *Venea din timpul diez*, Editura Polirom, Iaşi, 2004.

Suceavă, Bogdan, „Breviarul nebuniilor curente“, în *Distanţe, demoni, aventuri*, cu o prefaţă de Ovidiu Şimonca, Editura Tritonic, Bucureşti, 2007.

Suceavă, Bogdan, „Despre ficţiunea politică, biblioteci şi respiro“, în *Distanţe, demoni, aventuri*, cu o prefaţă de Ovidiu Şimonca, Editura Tritonic, Bucureşti, 2007.

Suceavă, Bogdan, „Credeam că românii deţin recordul mondial la teorii extreme“, interviu acordat Andrei Rotaru, în *Agenţia de carte*, 25 nov. 2012, disponibil la adresa web:

http://www.agentiadecarte.ro/2012/11/credeam-ca-romanii-de%C8%9Bin-recordul-mondial-la-teorii-extreme/.

NICOLAE BALOTĂ – THE ABSURD LABYRINTH

Mirela Dredeţean
Lecturer, PhD, University of Medicine and Pharmacy, Tîrgu Mureş

Abstract: Even if we regard Nicolae Balotă close to homo absurdus, the Transylvanian critic's effort is to be homo barocus, for he basically believes in miracles, has revealing experiences, such as the loss and re-tracing of the Blue notebook, the loss and finding of the meaning of existence, as well as the labor through which he "plays" with himself and the surrounding world, striving for liberation, for an enchanting metamorphosis, towards a world other than that in which he was born.
The book about the absurd (second edition, 2001) was one of the most important studies on a modern issue, along with the monograph on Arghezi, it is an expression of Nicolae Balotă's monumental capacity to write. The discussion he proposes is his ability to be one of the novices in contemporary literary criticism. Relating the absurd to the obsessive, satirical, humorous, and avant-garde obsessions, desiring to be close to the show, to the ancient mimetic subjects or to the commedia dell'arte, Nicolae Balotă approaches, without willing, the baroque constant that of the theatricalisation of the enigma, grotesque and nonsense.

Keywords: absurd, homo barocus, homo absurdus, grotesque, Nicolae Balotă

Partea cea mai pasionantă în analizele lui Nicolae Balotă este aceea ontologică şi filogenetică, pentru că natura sa amfibie de critic şi scriitor e dominată de nevoia relaţiei. Aşa se explică de câte ori sunt recunoscute în critica lui obsesiile referitoare la sacru, la dualitate, la unic, la relaţia cu celălalt, la relaţia cu o **coincidentia oppositorum**, la relaţia cu paradisul şi iadul, la virtualele eliberări. Codul pe care se sprijină comunicarea e informativ, descriptiv vizibil (inserţiile lirice) şi esoteric (cuantumul comunicaţional pune sub pecetea tainei orice subcod particular despre mesajele din experienţa închisorii). Asocierile *in absentia* nu sunt posibile. Vom încerca să analizăm statutul fiecărei secţiuni din cartea sa despre absurd.

Prima este aceea care adoptă dihotomia dintre cronică-verbalizare şi descriere a operei pe de o parte, şi ştiinţa care se referă la căutarea semnificaţiei relaţiei cu alte opere ale gândirii pe de altă parte.Nicolae Balotă e obsedat de epoca de anomie, pe care o numeşte de criză, în domeniul filosofiei, psihologiei şi al realizărilor literare. Fiind conştient de imposibilitatea de a pune sub un singur titlu cuvântul totalizator, autorul face un excurs în iubita lume barocă şi în cuvintele cheie despre joc, disipând el însuşi situarea unei literaturi de criză, de dezordine a diferitelor tipuri de trăire după cuvintele lui Hamlet „Lumea şi-a ieşit din ţâţâni", nu doar la nivelul social, dar şi la nivelul psihic.

Dezordinea exterioară creează revoltă şi nihilism, o degradare a sentimentului de siguranţă din perspectiva divină, istorică şi a relaţiilor umane, conştientizându-le. Între caracteristicile absurdului, Nicolae Balotă găseşte opoziţia faţă de logică, limitând rolul raţiunii între prelogicitatea iraţională a instinctului şi intuiţia supralogică. A nu accepta raţiunea înseamnă o întoarcere la iraţionalismul romantic, la ironie şi estetism magic şi inconştient. De aici o întoarcere la esoterism care neagă reductibilitatea realului la raţiune.

În *Preliminarii*, Nicolae Balotă reia teoria paradoxului etic, estetic şi religios al lui Kierkegaard, deplasând accentul de pe cugetare pe existenţă şi analizând conceptele lui Jean-Paul Sartre şi Albert Camus, proiectate pe concepţia lui Kierkegaard.

În planul literar, problematica absurdului cere trei atitudini: **sinuciderea**, care elimină conştiinţa în plan real şi filosofic, deci trebuie evitată, **revolta** care admite iraţionalul, dar nu dispreţuieşte raţiunea şi **legitimarea etică** în planul estetic. Aceste trei constelaţii vor fi urmărite drept prototipuri în Don Juan, (Comediantul, Cuceritorul, Creatorul absurd)fără ca Nicolae Balotă să interpreteze metaforele obsesive ale celorlalţi autori prin schema propusă *ab initio*.

Raportând absurdul la obsesii onirice, satirice, de umor şi avangardă, dorind o apropiere de spectacol, de subiecte mimetice antice sau de commedia dell'arte, Nicolae Balotă se apropie fără să vrea de constanta barocă, aceea a **teatralizării enigmei**, **a grotescului** şi a **nonsensului**.

Logica onirică, mitică şi alegorică e apropiată clar de baroc: „Alegoriile din secolul al XVII-lea, alogic combinate, duc la ceea ce Balthasar Gracián numea **equívoco,** la pluritatea de sens, la lipsa sensului, într-o poezie care era numită, în Franţa, „poésie hétéroclite". Asemenea alegorii apar şi în dramaturgia alegorică barocă. Dar în acest teatru (care a cultivat tragediile latinului Lucius Annaeus Seneca, în care abundă efectele de groază, torturile, scenele de nebunie, de magie ca şi grotescul), manifestările „pre-absurde" nu se reduc doar la simpla folosire a alegoriilor. Teatrul baroc spaniol e caracterizat prin metamorfoze surprinzătoare, săvîrşite adeseori prin magie, de magicieni, metamorfoze simbolizînd vanitatea, lipsa de sens a existenţei umane. Teatrul francez de la începutul secolului al XVII-lea, sub influenţa teatrului spaniol, va prelua metamorfoza, cu figurile care o simbolizează, figuri caracteristice barocului: Proteu, Circe, Janus."[1]

Structurile absurdului devin chei de reîntoarcere spre lumea romantică, precursori intuitivi fiind Edgar Allan Poe şi Charles Baudelaire, mai ales pentru demonul perversităţii şi pentru întâlnirile stărilor contradictorii groteşti: „De fapt, grotescul este obiectivitatea pe planul artistic al unei trăiri subiective. Or, acesta e trăirea unei lumi neomogene. Pe cînd prin umor ne ridicăm deasupra incoerenţelor, vicisitudinilor din lume, grotescul se instalează - am putea spune - un haos dă relief incoerenţelor vicisitudinilor în forme compozite, în structuri cu sens negativ. Dacă antichitatea tîrzie, Renaşterea şi mai tîrziu Barocul şi manierismul au simţit o specială atracţie pentru grotesc, acesta e o modalitate estetică ce nu lipseşte din arta nici unei epoci."[2]

Stabilind conceptele asupra literaturii baroce, Nicolae Balotă se apropie uşor de literatura absurdului. Din perspectivă formală, criticul începe cu apropierea de cartea lui Lewis Carroll, *Alice în ţara minunilor*, de asemenea studiază opera lui Gilbert Keith Chesterton, stabilind, cu ajutorul cheilor secrete şi delicate, felul în care informaţia matematică şi estetică permite un joc între oglinzile realităţii şi fantomele imaginarului. Astfel, Nicolae Balotă înţelege că invenţiile lingvistice deschid calea spre absurdul existenţial, cunoaşterea limbii engleze permiţându-i intervenţii analitice delicate în intrarea în strania lume a fetiţei Alice: „O invenţie lingvistică a lui Lewis Carroll care va face o strălucită carieră în literatura secolului nostru este aceea a „cuvintelor *portemanteau*", denumite şi „*cuvinte-valiză*". Scriitorul foloseşte această formulă pentru a denumi cuvintele stranii alcătuite de el prin comprimarea a două sau trei vocabule într-unul singur. Aceste cuvinte sînt asemenea unei valize: fiecare neoformaţiune lingvistică de acest fel conţine două sau trei semnificaţii."[3]

1 Nicolae Balotă, Lupta cu absurdul, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 50
2 idem, ibidem, p. 59
3 idem,ibidem,p.94

Tocmai ceea ce e important, logica simbolică şi delimitarea semantică, ameninţarea neobişnuitului, oglinzile ironiei, raţionamentele absurde de tip oniric, ar fi trebuit să încheie fantasticul tărâm al inversiunii, privită prin oglinda visării cu figuri duble de coşmar, cu teroare de tip baroc şi cu anxietatea judecăţii de tip kafkian: „Asemenea tuturor operelor majore aparţinînd literaturii absurdului, istoria Alicei poate fi - şi a fost - considerată fie ca o vastă parabolă a condiţiei umane, fie ca o ţesătură de simboluri şi alegorii, ca o scriere iniţiatică, indicînd un itinerariu spiritual, ori un simplu joc al imaginaţiei. Walter de la Mare descoperea în cărţile lui Lewis Carroll logica, rigoarea franceză a poeziei lui Mallarmé."[4]

Putem afirma că lui Nicolae Balotă îi lipseşte, cel puţin vizibil, capacitatea demonică de a arăta el însuşi demonic şi rău; arsenalul demonic lipsind, de aceea întotdeauna el se refuză ca nihilist, aşa cum era altădată Ubu. Acesta e un jucător care acceptă şi morala sclavului, dar rămâne întotdeauna tiranul introducând paradoxul sclaviei tiranice, vrăjit chiar de închisoare şi astfel descoperim durerea adâncă a lui Nicolae Balotă care nu poate să creadă că un coşmar precum al său poate deveni operă literară: „Paradoxul sclaviei tiranice, soluţia născocită de Ubu este nucleul unei ample parabole absurde în *Ubu enchaîné*. În utopica Franţă a libertăţilor nemăsurate, „cetăţenii-liberi" fac, sub conducerea unui caporal, exerciţii individuale de insubordonare. Indisciplina oarbă e pentru ei lege."[5]

Imperiul arbitrarului, al bunului plac absolut, al manechinului care sfidează existenţa reală, i se pare lui Nicolae Balotă bizar, precum şi stilul **oracular** al lui Jarry sau **patafizica** ce purifică prin râs, ceea ce nu acceptă lumea barocă. Nicolae Balotă e masca ce se apropie de modelul adevărat: „Putem spune că masca, vocea modificată, artificializată, decorul heraldic, toate modalităţile scenice ale noului teatru „abstract" propus de Jarry reflectă doar tendinţa reducerii umanului la marionetă. Dramaturgul preferă făptura mecanică, animată artificios pentru că reprezintă pentru el creatura deplină asupra căreia are puteri suverane."[6]

Incongruenţa şi parodia, haosul din opera lui Jarry i se par criticului literar suportabile. În opera lui Morgenstern (elevul lui Rudolf Steiner), cuprins de bizare fervori spiritualist ocultiste, **homo ludens**, Nicolae Balotă, acceptă tocmai bucuria jocului absurd: „Căci nu poate să sufere jucăriile costisitoare, mecanice, fabricate în serie. *Cîntecele de spînzurătoare*sînt un fel de joacă, o joacă de-a cuvintele. Jocul dovedeşte prezenţa spiritului care vivifică, despre care ştim că suflă, ca şi inspiraţia, unde vrea: spiritus, flat ubi vult."[7]

Cu toate că transpunerea lui Fr. Villon în lumea germanică presupune existenţa unui paradis şi infern imaginar, altfel decât acela al lui L. Carroll sau A. Jarry, Nicolae Balotă îşi dezvăluie şi singurătatea sa de critic literar, singurătate funciară, însingurarea omului supus viciului lecturii: „Cuplurile incapabile să copuleze denunţă singurătatea funciară a făpturilor din universul lui Morgenstern. Însingurarea tipică a făpturilor în universul absurd. Ca şi monadele din Wonderland sau din ţara de *Dincolo de oglindă* a lui Lewis Carroll, ca şi marii însinguraţi ai lui Kafka ori vocile monologînd în gol, fără să li se răspundă, din ficţiunile lui Beckett, tot astfel făpturile lui Morgenstern sînt închise în unicitatea condiţiei lor."[8]

4 idem, ibidem, p.113
5 idem, ibidem, p.126
6 idem, ibidem, p.132
7 idem, ibidem, p.140
8 idem, ibidem, p.145

După ce s-a „jucat" patetic cu precursorii, Nicolae Balotă se luptă cu inexprimabilul destinului uman din opera „străină" a lui Kafka, apăsat de o vină originară.Sentimentul de vinovăţie şi de singurătate, căutarea unei identităţi puse sub semnul unei anxietăţi permanente i se par criticului literar fixate în incomunicabil. Uşurinţa cu care se mişcă în domenii deosebite şi mobilitatea îl fac pe acest „partener de conversaţii" peste timp un causeur special care ne oferă o operă infinită, virtuală cu semne de întrebare etern dezvoltate Orice examinare sincronică e în realitate fixată diacronic şi orice diacronie se opreşte în sincronie, iar principiul lingvistic este eliberat din contextul expresiei, pentru a fi înglobat într-o înlănţuire de tip cazual continuă.

Opera absurdă funcţionează ca un tot articulat, chiar dacă un scriitor nu seamănă cu celălalt, încât neaşteptatul şi abruptul îi apropie. Lucrările nu mai sunt povestite, ci este povestită trecerea lor printr-o decompensaţie dublată de o compensaţie, printr-un echilibru evidenţiat prin procese subterane, dar şi prin verigi exterioare. Într-un fel, arhetipurile pe care le urmărim ar putea fi idei înnăscute, care ar comunica între ele, dar importantă nu e reificarea (întoarcerea la obiect), ci mirajul, zona de intenţionalitate în care se întâlneşte şi autorul şi receptorul acestuia.

Ne-am permite să interpretăm opera critică a lui Nicolae Balotă drept o meditaţie care acţionează la nivelul arheologiei interioare, concretizată de capacitatea de oglindire a minţii ce se justifică faţă de imaginarul existent în oglinzile semnelor multiple interchangeabile din cadrul operei fiecărui autor introdus în plasa viselor lui Nicolae Balotă.Interpretările virtuale ale lui se întrupează în cărţi, „bricolage", forme paralele şi colaterale cu operele citite, dar, întrucât nici o operă citită nu se poate fixa în întregime în opera unui cititor, ceea ce rămâne e plasa virtuală oferită de Nicolae Balotă.

Astfel, experienţele lui L. Carroll, A. Jarry, Christian Morgenstern se raportează între ele, după cum interpretarea operei lui Kafka este integrată volens-nolens de imaginea deghizată sau nu a tatălui, ce primeşte în opera lui Kafka diferite valori metaforice, semne preconceptuale. Mărturisirile despre conştient şi inconştient, despre imagini şi adâncirea conştiinţei sunt proiectate deseori în sfera empirică; Nicolae Balotă ajutâdu-ne să ne deplasăm cu uşurinţă de la un nivel la altul, să facem transferuri rapide, să alunecăm prin sisteme de semne pe care le numim la fel, chiar dacă vizualizarea noastră ar conduce la alte interpretări posibile.

Dacă am dori să fim uşor ironici, s-ar putea spune că această critică a lui Nicolae Balotă e de tip absurd, căci el, precum Sisif damnatul, rostogoleşte mereu stânca chiar fără sens, comunicarea cu alţii apropiindu-l de un adevăr antiromantic, nu de ideal, ci de o misiune pe care şi-o asumă singur, precum Hans Vaihinger, în *Die Philosophie des Als ob***,** 1911 *(Filosofia lui ca şi-cum).*

Cele şapte categorii kantiene sunt astfel ficţiuni utile prin care imaginarul ordonează formele infinite ale realului, iar spaţiul absurd obiectiv e o ficţiune, o ipoteză, o parabolă „ca şi cum", ce bântuie înlăuntru şi în afara lumii absurde a poetului şi a prozatorului Kafka.

Autorii literaturii absurde sunt dedublaţi, sunt nepereche, sunt nefericiţi, caută un ideal absurd şi nu doresc decât recunoaşterea artei lor, preferând să lupte cu lumea obişnuită, anxietatea lor fiind dublă şi nemiraculoasă.Dedublările înseamnă vederea, pe care o explică Cesari Brandi precum o vedere interioară, o unitate de sens, nu obiectul în sine. Încercăm să sugerăm că, fără selecţiile semnificative dintr-o operă literară şi fără plasele în care sunt prinşi din când în când scriitorii, reprezentarea noastră mentală despre autorii în discuţie ar fi lipsită de substrat, de interpretare, de privirea interioară, de ceea ce s-ar numi interpretare proprie, adică selecţia şi combinarea imaginilor obsesive care, în realitate, modifică orice lectură a celui care le-a parcurs pe amândouă.

Centrul labirintului parcurs în *Arta lecturii* aparţine unui sistem în care neliniştile se ascund sub forma paradoxală a minotaurului absurd care stă la pândă. Acesta îşi asumă ordinea răului ca pe un păcat ascuns în intimitatea conştiinţei.

Personajul absurd este un schizoid ce ştie că orice ar face nu poate decât să piardă, perspectiva narativă fiind fixată oriunde şi oricum. Minotaurul nu stă doar în centru, pentru a distruge eventualul erou, ci este un neliniştit ce nu poate combina lumea interioară şi cea exterioară şi suferă, întrucât orice ar face, ştie că va eşua. Personajul absurd e un personaj plat, torsionat, tensionat şi totodată un personaj de graniţă între infern şi paradis.

Nevoia de autodistrugere a fiecăruia se topeşte în profilul raţionamentelor absurde, la un capăt stând personajul lui Dostoievski, Kirilov, la celălalt Don Juan, amândoi superlucizi care ştiu că singura aventură sigură e moartea. Sinuciderea, asceza şi contemplaţia par să înlocuiască morala calităţii cu aceea a cantităţii.

Deosebirile dintre subiect şi receptor situat într-o lume tragică şi acela situat într-o lume absurdă nu ţin de existenţa contradicţiilor, ci de faptul că subiectul tragic e mai conştient de limită decât cel absurd, dar subiectul intrat în lumea absurdă e dual, e o parte om şi robot, o parte om şi animal, o parte om şi plantă. Absurdul presupune luciditate, împingerea jocului pur până la capăt, acceptarea religiei iraţionalului, eliberarea de propriii demoni cu ajutorul morţii literare, structurarea între castitate şi Don Juan, importanţa contrariilor, inexistenţa eticii, relaţia cu celălalt, cu tu, prin relaţia cu oglinda.

Eroul absurd este un exilat în paradis, un rătăcit în meandrele conştiinţei nefericite, un negativist. El caută nesemnificativul, este un străin, indiferent faţă de moarte, plin de umor, de lene, de inapetenţă, de spaimă, de apatie, de un sentiment de cuşcă. Eroul absurd este un exilat în interior, un cadavru viu, indiferent, refuzând de a minţi.Întrucât absurdul are un caracter abstract, omul absurd e plin de iluzii, dar e mereu asediat şi stă sub semnul unei munci inutile. Există un hiat ontologic între trăire şi participarea din afară la acea trăire. Acest hiat ontologic este depăşit prin acceptarea suferinţelor celorlalţi ca pe propria-i suferinţă.

A iubi şi a muri împreună înseamnă o pasiune, înseamnă să omori din ceea ce iubeşti. Absurdul are un caracter abstract şi doar viaţa în sine are un caracter mistic. Rezistenţa la rău e întărită de simpatie şi de sfinţenie, dar pentru omul absurd chiar sfinţenia e un ansamblu de obişnuinţe, un habitus ce presupune obişnuinţă.

Omul absurd nu crede în eliberare, întrucât ceea ce durează şi nu durează sunt similare, el nu e optimist, anxietatea însăşi ducând la căderea în păcat. Omul absurd nu poate fi creştin, unde iubirea e un Caritas, ci e un revoltat, un nihilist, un pasionat, unul care trăieşte în trecere şi sfârşeşte în muţenie. El înaintează prin **contrarii.**

Întrucât întreaga noastră discuţie asupra lui Nicolae Balotă se organizează, fără să vrem, într-o formă labirintică, credem că trebuie să-i caracterizăm critica drept una fenomenologică. Fără să se declare un iubitor al fenomenologiei lui Husserl, el se vădeşte un teoretician al imaginarului, sugerând că o operă de artă oferă sentimentul realităţii, fără acela al existenţei, imaginarul instituindu-se ca un garant al existenţei şi al non-existenţei, o zonă pură care pleacă de la realitate şi se poate întoarce la ea, independentă de zona empirică, dar dependentă de mijloace materiale.

Sarcina teoreticianului, a criticului precum şi a istoricului literar, fără să fie uşor de decupat rolul unuia şi al celuilalt, rămâne a lega imaginarul de operele literare care sunt puse sub acelaşi acoperiş. Punctul de plecare în conştiinţa artistului, cât şi al cititorului, rămâne unul filosofic. Problema constituirii obiectului real în imaginea autorului se suprapune aceleia a intenţionalităţii cu care criticul-scriitor reconstituie sensibil numele celorlalţi în imaginile sale interioare. Substanţa cognoscibilă nu mai e formulată doar

semantic, ci mai degrabă sintactic, elocvenţa lui Nicolae Balotă modificând aria întinsă a absurdului prin înalta sa exegeză istorică şi teoretică, evidenţiind tocmai profilul valoric.

Precum eroul lui Kafka, Nicolae Balotă sapă o **fântână Babel**, un labirint nesfârşit, un alt tărâm, o altă lume prin care rătăceşte, nefiind niciodată un magistru, ci un continuu iniţiat, căci astfel s-ar opri la unul din castelele exterioare sau interioare şi s-ar simţi **Alesul** în raport cu **unul** şi nu cu **totul**.

Acest univers de **grad secund** în care trăieşte Nicolae Balotă încearcă o **realitate imago** şi prezenţa cărţilor proprii în biblioteca sa virtuală şi reală pun în lumină puterea **imaginarului** de a redeveni real, de a se justifica prin lucruri întâmplătoare şi posibile într-o lume de vis. Dacă universul absurd sau coerent i se revelează, dacă Nicolae Balotă refuză lamentaţiile şi spiritul gregar, dacă poate să-şi descopere eterne dubluri în universul altora, dacă dilată spaţiul imaginar într-un univers continuu şi uniform, dacă poate trăi în lumea în care se agită personajele celorlalţi, în lupta celorlalţi cu alţii, el; Nicolae Balotă, e Ulise legat de catarg, ascultând glasul sirenelor.

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, ***Lupta cuabsurdul***, Editura Univers, Bucureşti,1971,

Baltrušaitis, Jurgis, ***Eseu privind o legendă ştiinţifică. Oglinda, revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni***, traducere de Marcel Petrişor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981

Constandache, G.G., ***Înfruntând absurdul***, în *Contemporanul – ideea europeană*, An.10, nr. 4, (27 ian. 2000), p.7

Constantin, Ilie, ***Despre literatura absurdului*** (volumul lui Nicolae Balotă *Lupta cu absurdul*), în *Luceafărul,* 14, nr.52, 25 decembrie 1971, p.2.

Creţulescu, Ioana, ***Lupta cu absurdul de Nicolae Balotă***, în *Viaţa Românească*, 25, nr.1, ianuarie 1972, p.99.

Matei-Săvul, Aura, ***Nicolae Balotă: Lupta cu absurdul***, în *Amfiteatru*, VII, nr.1, ianuarie 1972, p.2.

Nedelciu, Mircea, ***Cum, când şi cu ce scriu scriitorii români?*** (anchetă) (răspund; M. Nedelciu, N.Balotă, I.Pop), în *Contemporanul – ideea europeană*, An.10, nr. 26/29 (iul. 2000), pp. 17-22.

Tomuş, Mircea, ***Nicolae Balotă: Lupta cu absurdul***, în *Steaua*, nr.2, 16-31 ianuarie, 1972, p.9.

Virgil, Mihai, ***Nicolae Balotă: Lupta cu absurdul***, *Cartea de critică,* în *Ramuri*,nr.3, 15 martie 1972, p.14.

CARAGIALE'S SHORT STORIES – APOCALYPTIC IMAGES

Antonia Pâncotan
Lecturer, PhD, Partium Christian University, Oradea

Abstract: In this study I am going to analyze a series of short stories by Ion Luca Caragiale, in which laughter, present in most of his short stories, gives way to anxiety and to dramatic tension. Thus, an imagery of crisis is starting to appear with all its symptoms: communication crisis, character crisis, the crisis of the implied author, the loss of authority by the author, images of destruction. All of these elements are well defined within the analyzed texts.

Keywords: implied author, Modernist fiction, apocalypse, text.

S-a vorbit mult, în legătură cu lumea lui Caragiale, despre viziunea carnavalescă propusă de autor. Motivul lumii ca spectacol, al măştii, al nebuniei etc. sunt motive de prim rang în contextul operei caragialiene. Această deviere înspre carnaval a lumii ficţionale are o bază în realitatea vremii. Spectacolele de carnaval, bâlciurile, erau foarte populare în secolul al XIX-lea.[1]. Sugestia reală a acestei viziuni exista, însă meritul lui Caragiale este de a fi transfigurat totul într-un mare carnaval estetic.

În opera caragialiană nu este vorba doar despre preluarea unor teme şi motive carnavaleşti şi integrarea lor în creaţie, ci o atenţie deosebită merită modul în care autorul răstoarnă, în spirit carnavalesc, o serie de raporturi esenţiale din cadrul lumii ficţionale. De pildă, raportul tipic clasicist dintre autor şi lumea sa ficţională este răsturnat aici. Dacă în clasicism autorul îşi domină universul scriptural, impunându-şi mereu autoritatea, în opera caragialiană autorul îi cedează personajului prerogativele puterii şi însuşi actul ficţionalizării. Pătrunderea a*utorului implicat*[2] în unele dintre texte este de asemenea profund semnificativă pentru că îi permite acestuia să facă o declaraţie de intenţii, să-şi reflecte intra-textual atitudinea.

Cedându-i-se puterea, personajul este investit cu o nouă funcţie, aceea de a-şi domina lumea, iar autorul experimentează o încercare de obiectivare, într-un spirit pur realist, asumându-şi rolul minimal de a aranja materialul ficţional: în ***Telegrame, Groaznica sinucidere din strada Fidelităţii, Temă şi variaţiuni*** etc. Iar în alte schiţe, sub forma unui *autor implicat* le permite personajelor să îşi fabrice lumea ficţională. Schiţa pe care o considerăm a fi cea mai reprezentativă pentru redarea acestui fenomen este ***Reportaj***. Există şi schiţe în care naratorul (*autorul implicat*) se lasă manipulat de personaje, jucându-şi rolul aşa cum i-l prevăd acestea, exhibând o atitudine de sumisiune totală. Reprezentative în acest sens sunt: ***Lanţul slăbiciunilor, Diplomaţie, Ţal, Vizită*** etc. Aici atitudinea autorului implicat, de totală permisivitate, este semnificativă în cel mai înalt grad pentru schimbarea raporturilor epistemologice instituite de opera ficţională caragialiană care, prin răsturnarea carnavalescă a unor structuri ficţionale, ajunge la implementarea unor raporturi intra-textuale realiste.

Un carnaval modernist

1Cf. Ioan Constantinescu, ***Caragiale şi începuturile teatrului European modern*,** Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 189.
2 Concept impus de Wayne C. Booth în ***Retorica romanului***, Bucureşti, Editura Univers, 1976.

Aceste raporturi sunt, însă, duse mai departe în alte schiţe, în care atitudinea personajelor faţă de autorul implicat se radicalizează, transformându-se în agresivitate, ajungându-se astfel într-un impas, inclusiv estetic, făcându-se tranziţia spre un univers textual mai degrabă modernist. Criza resimţită în această secţiune a operei caragialiene, asupra căreia dorim să ne oprim în această lucrare, este una generală. Ea se manifestă sub forma unei crize a limbajului, a ficţiunii, a personajului. Caragiale reprezintă aici o lume haotică, scăpată de sub control, care încetează să mai amuze şi începe să sperie. Devenit regresiv, comicul lasă în loc un sentiment de teamă şi angoasă, care cuprinde într-o măsură tot mai mare această lume ficţională. Punctul terminus este atins în momentul în care comicul seacă total, permiţând instalarea unei atmosfere apocaliptice, peste tot fiind vizibile imagini ale distrugerii.

Dezordinea carnavalescă a mai fost pusă în legătură cu estetica modernă, structuraliştii fiind dealtfel cei mai avizaţi în definirea lumii carnavaleşti (Bahtin). Există o afinitate de idei şi o identificare până la un moment dat între lumea carnavalescă şi modernism, în măsura în care ambele se bazează pe o estetică a crizei. De aici actele de comunicare ratate, prin minarea cuvântului ca structură deplin semantizată, cu forţă ontologică. La Caragiale este vizibil procesul de degradare a cuvântului, de desemantizare, de deschidere şi ambiguizare. Astfel, de la textul univoc generat de cuvântul deplin semantizat, se face trecerea la un text sub semnului lui „viceversa", iar apoi la textul ambiguu şi deschis generat de noua structură polisemantică a cuvântului.

Aventura *autorului implicat* într-o lume ostilă

Deschiderea universului ficţional, ambiguizarea, subiectivizarea, degradarea cuvântului şi a comunicării modifică o serie de raporturi din cadrul lumii ficţionale, ca într-un joc de domino. De aici ideea personajului gol sau a celui alienat, precum şi ideea că infrastructura ficţională nu mai poate susţine personajul, de aici incompatibilitatea dintre narator – lume şi dintre narator – personaje, precum şi imaginile evadării din text, vizibile în: ***Five o'clock, Grand hotel „Victoria Română", Cănuţă, om sucit, Inspecţiune*** etc., unde în punctul culminant, personajul principal părăseşte textul, iar planul ficţional rămâne suspendat. Această atitudine evazionistă se manifestă pentru prima dată la narator, iar apoi se transferă şi la alte personaje. Astfel, apare personajul în răspăr cu lumea. Acest personaj nu caută niciun moment aderenţa la realul ficţional, ci alege condiţia mai demnă a inadaptatului care, precum Anghelache din ***Inspecţiune,*** alege evadarea din text prin auto-anularea sa ca personaj.

Toate relaţiile din text care se bazează pe comunicare suferă modificări: relaţiile dintre personaje, cea dintre narator şi personaje, dar şi relaţia dintre autor şi lumea sa ficţională. Toate aceste raporturi devin disfuncţionale, se degradează, comunicarea se prăbuşeşte. Limbajul la Caragiale devine un instrument inoperant în ceea ce priveşte comunicarea. Încercările personajelor de a schimba cuvinte nu mai vizează acest scop, ci în cele din urmă urmăresc doar întreţinerea iluziei acţiunii care, atâta vreme cât este susţinută, previne apocalipsa acestei lumi. Astfel că aici limbajul capătă această nouă funcţie, de a amâna colapsul unei lumi care şi-a epuizat toate resursele. Toate acestea pot fi obsevate în schiţe precum: ***Repausul dominical, Situaţiunea, Five o'clock, Atmosferă încărcată*** pentru a culmina în ***Grand hotel „Victoria Română",*** în ***Inspecţiune, Cănuţă, om sucit*** etc. În aceste texte devine manifestă criza personajului, care nu mai este în acord cu lumea ficţională din care face parte, ci dezvoltă o relaţie conflictuală cu aceasta. Însă nu precum Lefter Popescu, a cărui întreagă viaţă este „viceversa", dar care încearcă mereu să intre în acord cu lumea din care face parte, ci precum naratorul din ***Grand hotel „Victoria Română"*** sau din ***Five o'clock***, care respinge lumea ficţională şi evadează din ea, salvându-se exact în momentul în care tensiunea intra-textuală atinge apogeul.

În ceea ce privește relația narator-personaj, personajul caută să suprime naratorul, iar acest lucru peste profund semnificativ. Are loc un fel de revoltă a personajelor, o revoluţie la nivel intra-textual, de preluare a dominaţiei, de revendicare a textului, aceasta fiind o altă formă a răsturnării care se petrece în opera caragialiană.

În ***Five o'clock*** avem aceeaşi comunicare deficitară ca peste tot. Autorul implicat conversează cu Măndica, gazda, şi Tincuţa:

„Eu: Madam Piscopesco, daţi-mi voie...
Măndica: Vii tocma la pont.
Tincuţa: Ai fost ... ?
Măndica: Taci, tu !...Las' să-l întreb eu... Ai fost aseară la circ ?
Eu: Am fost.
Tincuţa: Cine mai...
Măndica: Taci, soro ! n-auzi ? (Către mine) Ai văzut pe Miţa ?
Eu: Pe sora matale ?
Măndica: Nu... Pe Miţa, pe Potropopeasca a tânără ?
Eu: Era într-o lojă în faţa mea...
Măndica (Tincuţii): Ai văzut ?
Tincuţa (mie): Cu cin'... [...]
Tincuţa: Stai să vedem... (Mie:) Era cu bărbatu-său.
Măndica (Tincuţii): Taci tu !
Tincuţa: Apăi, lasă-mă şi pe mine, soro ! Tot tu ?
Măndica (Mie:) Era cu Potropopescu ?
Eu (încurcat): Mi se pare că...
Măndica: Nu era cu Haralambina ?"[3]

Cu uşurinţă se poate observa că nu comunicarea este prioritară aici. Au loc trei dialoguri în acelaşi timp: atât dialogul dintre Tincuţa şi Măndica, cel dintre Măndica şi narator, cât şi încercarea de dialog a Tincuţei cu naratorul, mereu sabotată de intervenţiile Măndicăi. Din dialogul Măndicăi cu naratorul deducem că scopul acestui dialog nu este aflarea unor informaţii. Dimpotrivă, personajele feminine par a şti mai multe decât însuşi naratorul chestionat. Deducem acest lucru din schimbul de replici dintre cele două personaje feminine în tot acest timp. Acest dialog este mai puţin transparent, deoarece a fost început înainte de sosirea naratorului şi cele două cucoane fac aluzie la informaţii pe care acesta nu le cunoaşte. Acest dialog secund între cele două femei îl inhibă pe narator, care devine tot mai încurcat, din moment ce însuşi pretextul dialogului, încercarea lor de a afla informaţii, este anulat. Pentru a întreţine conversaţia, Măndica începe să îi sugereze răspunsurile naratorului, el neoferindu-i nicio informaţie.

Tensiunea, care deja începea să se acumuleze este asigurată în momentul apariţiei Miţei Potropopesco. Naratorul vrea să bată în retragere, dar este oprit de cele două cucoane:

„Miţa: E un ger afară, maşer, că nu-ţi poţi face o idee... dacă o ţine aşa toate noaptea, se duce dracului rapiţa !
Eu: Nu crez... Am vorbit cu arendaşi...
Miţa: Aş ! Nu mi-a scris azi Potropopescu al meu ?
Măndica (Miţii): Ai fost aseară...
Tincuţa (Măndichii): Taci, tu ! Las' să-ntreb eu. (Miţii:) Ai fost aseară la circ, madam Potropopesco ?
Miţa: Da.

3I.L. Caragiale, ***Opere II***, Ediție critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, E.P.L., 1960, p.94.

Măndica: Sin...
Tincuţa: Taci !... (Miţii:) Singură ?
Miţa: Nu; cu maman.
Tincuţa: Cu maman ?... Bravo !
Eu (sculându-mă): Doamnelor, eu...
Măndica (împiedicându-mă să-mi iau pălăria, şi încet): Tocma la pont ? (merge să apese nasturele soneriei.)
Tincuţa: Şi... era multă lume la circ ?
Miţa: Foarte multă."[4]

De aceasta dată, Tincuţa îşi ia revanşa sabotând încercarea de dialog a Măndicăi cu Miţa. Tensiunea creşte simţitor, de aceea are loc a doua tentativă de evadare din universul ficţional (prima a fost în momentul apariţiei Miţei). Dialogul din acest punct începe să se consume rapid, ca un fitil, îndreptându-se spre o situaţie explozivă:

„*Tincuţa (Miţii): Apropo, nu mi-ai spus cine mai era la circ.*
Miţa: Ba ţi-am spus... Ogretinencile...
Tincuţa: Nu... Dintre bărbaţi...
Miţa: Dintre bărbaţi ?"[5]

Naratorul ştie că nu mai are timp de pierdut şi îşi pregăteşte încă o dată evadarea, intuind pericolul iminent. Măndica, vigilentă, încearcă din nou să îl împiedice:

„Măndica: Nu iei ceaiul ?
Eu (Ţinându-mi în sus şi bine pălăria.): Ba da.
Tincuţa: Mitică... nu era ?
Miţa: Mitică ? Nu ştiu care Mitică...
Tincuţa: Lefterescu !... sublocotenentul !
Eu (frigându-mă cu ceaiul, către Măndica): Pardon, eu trebuie să...
Miţa (râzând foarte veselă, către Tincuţa): A ! Lefterescu ! Mitică al dumitale...
Tincuţa: Ba al dumitale, obraznico !
Miţa: Ba al tău, mojico !
(Eu, scăpând din mână paharul cu ceai, împing pe madam Piscopesco cât colo, dau în lături pe fecior şi într-o clipă sunt în curte...)"[6].

Naratorul devine aici un indice al presiunii textuale, care este deja ajunsă la un nivel insuportabil pentru el (frige !). Textul se strânge tot mai tare astfel că naratorul profită de ultima lui şansă de a se salva din text. Distrugerea paharului anticipează colapsul acestui univers, prăbuşirea textului, care fusese anunţată de tensiunea deja acumulată. Urmărind discursul naratorului observăm caracterul regresiv al dialogului, ajungând până la dispariţia cuvintelor şi surparea universului textual. Inhibarea cuvintelor sale este cauzată de conştientizarea inutilităţii conversaţiei şi de dialogul secund care îl concura pe acesta. Starea de confuzie a naratorului se accentuează şi acest lucru se transmite discursului său: el lasă pauze lungi în vorbire, începe idei pe care nu le mai termină, ameninţând tocmai coerenţa textului, care este bruiată mereu, până în momentul atingerii tensiunii maxime, când cuvintele distrug textul iar naratorul se salvează în ultimul moment.

O asemenea situaţie tensionată se creează şi în schiţa ***Atmosferă încărcată***, în care naratorul reuşeşte să se salveze tot în ultimul moment. În această schiţă însă tensiunea generală ne este înfăţişată de narator încă de la început: „*toată lumea e cuprinsă de nervozitate... Miroase în aer, nu, după expresia clasică, a iarbă de puşcă (...) miroase a ...*

4***Ibidem***, p. 96.
5***Ibidem***, p. 97.
6***Ibidem***, p. 97.

ghiontuială."[7]. Din dorinţa de a evita „ghiontuiala" provocată de „*manifestaţia populară monstră în contra guvernului*"[8] naratorul se retrage într-o berărie, însă nu reuşeşte să lase în urmă situaţia conflictuală. Naratorul nu îşi găseşte refugiul dorit într-un spaţiu liniştit şi confortabil pentru că acesta este inexistent în acest univers ficţional, în care tensiunile şi haosul se infiltrează în temeliile acestei lumi. De aceea naratorul este hăituit peste tot de ceea ce încearcă să evite, găsindu-şi refugiul doar în spaţiul extra-textual în care evadează în final:

„*E destulă lume şi-n berărie. Un cunoscut mi se aşază alături.*

- *Ei ! ce zici ?*
- *Ce să zic ? răspunde eu... Bine.*
- *Cum bine ? asta e bine ?*
- *De ! zic; ştiu şi eu ?*
- *Cum, ştiu şi eu ? Dacă dumneata, cetăţean care te pretinzi...*
- *Ba – zic – mă iartă, nu mă pretinz de loc.*
- *Nu e vorba că te pretinzi, dar eşti; eşti un om, care va să zică, mai instruit, şi ai datoria, mă-nţelegi; fiindcă, dacă unul ca dumneata stă indiferent şi nu se interesează, atunci să-mi dai voie să-ţi spui...*
- *Nene, zic eu...*
- *Ce, nene ?... Aoleu ! vai de biată ţara asta ! O s-ajungă rău, domnule ! O s-ajungă rău !! fiindcă nu mai este patriotism şi totul se vinde, şi mai sunt oameni, mă-nţelegi, cari ar merita...*

Şi omul meu ridică tonul aşa de tare, încât toată lumea dimprejur îşi întoarce privirile către masa noastră... Eu aplec ochii şi cu tonul foarte blajin:

- *Să mă crezi că şi pe mine...*

El, ridicând tonul şi mai sus:

- *Ce, şi pe dumneata ?... Când vine, mă-nţelegi, un guvern ca bandiţii, fiindcă n-are cine să îl oprească a lovi în tot ce e mai scump, pentru că nu mai există nici o apărare, fiindcă tăcem toţi, şi eu şi dumneata şi dumnealor (arată pe cei de la mesele apropiate) ca nişte laşi, fără nimica sacru, mă-nţelegi ! fireşte că are să-şi bată joc de poporul întreg... A ! dar nu mai merge ! Poţi dumneatale, mă-nţelegi, să zâmbeşti şi să ridici din umeri, parc-ai fi străin, nu...*
- *Da nu ridic din umeri, domnule ! nu zâmbesc, domnule ! mă iartă !*
- *Ţal ! strigă omul meu foarte supărat..."*[9]

Tonul ridicat al personajului contrastează puternic cu cel blajin al naratorului, care încearcă în acest fel să neutralizeze nervozitatea personajului, fără a avea succes însă. Prin acestă tentativă asupra personajului, naratorul încearcă să menţină sub control tensiunile textuale. Deşi nu reuşeşte să îl calmeze pe personaj, naratorul reuşeşte totuşi să anuleze momentan agresiunile lumii textuale asupra sa, întrucât el este cel care rămâne în scenă, iar personajul o părăseşte. În ciuda victoriei reputate pe baricadele textuale, naratorul nu poate savura momentul, deoarece apare un alt personaj care îl agresează:

„*N-apuc să-mi aduc aminte de gazete, şi iată o altă cunoştinţă se apropie şi-mi cere să-i permit a sta lângă mine.*

- *Ei ?*
- *Ei ? repet eu.*
- *Îţi place ce fac mizerabilii ?*
- *Cari mizerabili ?*

7***Ibidem,*** p. 98.
8***Ibidem***, p. 98.
9 Ibidem, p. 99.

- *Ei, cari mizerabili ! derbedeii ! bandiţii, cari socotesc că, dacă se strâng două-trei sute, beţi, gata pe scandal... Oameni desperaţi, domnule, cari pentru un pisoi omoară pe tat-său... Dar astă dată li s-a-nfundat... Auzi dumneata !... În carne vie are să tragă, în carne vie !*
- *De, nene, zic eu...*
- *Dar adicătele, ce poftiţi dv. ? adicătele cum o ieşi o ceată de dalcauci, de haimanale de-ale dv. în uliţă cu reteveiul, guvernul...*
- *Iartă-mă, zic; înţeleg să combaţi pe haimanale, dar să susţii că sunt ale mele...*
- *Ce să te iert !... Dv., oameni inteligenţi, sunteţi de vină, fiindcă staţi indiferenţi. Ia să fi mers dumneata cu mine şi cu dumnealor toţi (arată pe cei de la celelalte mese dimprejur) să fi mers, ca nişte cetăţeni convinşi, să facem şi noi o manifestaţie... dar nu ! Noi stăm ca blegii în cafenele, şi-n berării, şi-n cluburi, şi lăsăm pe toţi apelpisiţii, cari ard să puie iar mâna pe slujbuşoare, ca să-şi face de cap şi să răstoarne sub felurite pretexte...*
- *Nene – zic – nu t-ei supăra, eu în politică, nu m-amestec, pentru că...*
- *Pentru că ?*
- *Pentru că... mi-e frică...*
- *Frică ?... bravo !*

Şi omul meu începe să râză:

- *Atunci, dă-mi voie să-ţi spun, adicătele, că eşti o mangafa...*
- *Sunt funcţionar, domnule...*
- *Tocmai de-aia, trebuie să aperi guvernul...*
- *De ce ? zic eu, cam plictisit... guvernul n-are altă apărare decât pe un conţepist ca mine ?...*

Omul meu îmi dă cu tifla, se scoală şi pleacă grăbit... ”[10]

Naratorul foloseşte aceleaşi strategii ca prima dată, adică încearcă să evite subiectul „fierbinte”, exhibând o atitudine de neutralitate faţă de ceea ce se petrece. Însă tocmai această atitudine agasează şi mai tare personajele, care pretind din partea sa adoptarea unei poziţii clare. Chiar dacă nici de această dată nu reuşeşte să calmeze personajul, totuşi reuşeşte să îl îndepărteze, precum o făcuse şi prima dată. Însă nici acum nu poate să se bucure de liniştea greu cucerită pentru că aceasta îi este tulburată de alte două personaje, tată şi fiu.

De această dată, naratorul este forţat să părăsească lumea scripturală, întrucât agresiunile acesteia asupra lui deveniseră din ce în ce mai intense. Această ieşire a naratorului din ficţiune este tipică pentru această etapă a ficțiunii caragialiene. Aceeaşi situaţie este prezentă şi în ***Grand Hôtel „Victoria română”,*** în care, la fel ca în schiţa precedentă, naratorul este în căutarea unui refugiu, pe care nu îl poate găsi nicăieri. Astfel descoperim că spaţiul la care visează naratorul este o utopie în universul ficţional înfăţişat. Şi în ***Grand Hôtel „Victoria română”,*** la fel ca în ***Atmosferă încărcată***, universul textual este părăsit de narator tot în momentul în care situaţia devine insuportabilă, cuvintele au acelaşi rol distructiv şi naratorul caută liniştea şi singurătatea, astfel că se retrage în singurul loc în care le poate găsi, adică în afara ficțiunii. Trebuie însă să fim atenţi şi la modul în care naratorul părăseşte lumea ficţională, deoarece acest lucru este profund semnificativ. Dacă în ***Bubico*** şi în ***Lună de miere*** naratorul părăseşte triumfător spaţiul ficţional, în urma provocărilor lansate de personaje, în schiţele alese de noi pentru analiză, naratorul este forţat de circumstanţe să abandoneze textul. Dacă în

10***Ibidem***, p. 100.

Atmosferă încărcată naratorul se evaporă într-un abur de ironie, în ***Grand Hôtel...*** acesta este total dezarmat, astfel că agresiunile lumii îl lovesc din plin.

Colapsul textului şi al întregului proces al ficţionalizării este cauzat în parte şi de acest conflict iremediabil între narator şi text. Însă în cadrul acestei lumi total carnavalizate nu numai naratorul se declară împotriva lumii textuale, ci şi unele personaje, cum ar fi Cănuţă şi Anghelache, care şi ei aleg calea evadării din text.

Epuizarea comicului

Schiţele grave ale autorului cultivă acelaşi imaginar ficţional ca celelalte, singurul aspect care se schimbă este atitudinea diferită a *autorului implicat.* Acest joc al pătrunderii în ficţiune nu îl mai amuză, ca înainte, acesta trădându-şi disperarea, cum se întâmplă în ***Grand hotel...).*** De asemenea caracteristică mai e pătrunderea în ficţiune a altor personaje care se află în răspăr cu lumea (ca în ***Inspecţiune*** sau ***Cănuţă, om sucit***). Aceste opere reprezintă un punct terminus al creaţiei comice caragialiene. Transformarea comicului în angoasă defineşte această lume şi o apropie de zona modernismului.

Aici sunt vizibile: deconstrucţia limbajului, epuizarea resurselor comicului şi transformarea acestuia în angoasă, starea de oboseală a naratorului, poziţia naratorului în raport cu propria ficţiune, raportările la realul ficţional. Toate indică colapsul acestui univers, care porneşte în primul rând de la *autorul implica*t, care trădează această epuizare. Acest univers ficţional îl oboseşte. De aceea ficţiunea încetează să mai fie un refugiu pentru autor. Nici autorul nu mai îndeplineşte rolul de Demiurg în propria creaţie, ci mai degrabă un rol de exilat, având un statut inferior.

În ***Grand hotel „Victoria Română",*** text paradigmatic pentru această secţiune a operei caragialiene, intrarea naratorului în text se face pe un fond de oboseală, de epuizare. Acesta este golit de resurse, de aceea nu mai are nici scutul ironiei şi nici energia necesară de a face faţă lumii ficţionale: „*Eram ş-aşa indispus de neodihnă. Toată noaptea trecută moţăisem ghemuit în unghiul unui vagon de clasa a doua, înghesuit de o companie veselă de bucureşteni care se-utorceau de la expoziţie – un potop de impresii şi amintiri... Mă despărţisem de ei de dimineaţă, ş-acu pe-nserate intram în orăşelul meu natal, unde nu mai fusesem de copil...*"[11]

Petrecerea populară, scandalul sunt forme agresive, scăpate de sub control ale carnavalului. Acestea toate sunt semne ale unei lumi în care manifestările carnavaleşti, care înainte stârneau râsul, capătă forme terifiante.

Felul în care este privit naratorul în momentul în care îşi face apariţia în lumea ficţională atrage atenţia. Copilul îl analizează ca pe o ciudăţenie, intuind statutul său aparte. El este un străin în lumea sa ficţională, un intrus.

„*Dinaintea „confiseriei" sunt aşezate mese şi scaune până în mijlocul stradei: aici se stânge seara societatea aleasă. Acum e plin de lume. Sosirea mea produce senzaţie... Toţi ochii se pironesc asupră-mi. Opresc o cameră şi stau la o masă în partea restaurantului să beau o bere...Privirile mă săgetează; pe lângă cei de la mese, ies acuma să se uite la mine şi cei din cafenea...Un băieţel ca de vreo cinci ani se scoală de la locul lui, vine binişor la masa mea şi se pune, mâncând dintr-o prăjitură, să mă studieze de aproape. „ Nicule! Vin la mama, strigă o damă. În zadar; copilul, numai ochi, n-aude. Am rezistat până aici, înfruntând ploaia de săgeţi; privirile copilului mă biruiesc. Mă gândesc la bestiile din menajerii; ele afară de chinul dureros al captivităţii mai sufăr unul, care acuma văd eu cât e de neplăcut – să rabzi, fără să le fi solicitat, privirile persistente ale unei mulţimi curioase. Dar dacă ar fi numai privirile! Exemplarele din*

11 I.L. Caragiale, ***Opere III***, p. 40.

menajerie, publicul este rugat să nu le atingă; pe mine, băiatul cu mâna plină de spumă de zahăr, mă şi pipăie! Imposibil de răbdat... O sforţare... Mă scol în sfârşit, evitând privirile copilului, plătesc şi intru pe gang... Băieţelul se ţine după mine până la scară şi stă locului să se uite cum mă sui, până când, făcând cotul scării, îi ies din bătaia ochilor. Am scăpat, dar m-a apucat capul..."[12]

Incipitul trădează faptul că ficţiunea nu este un refugiu pentru narator, nici nu mai poate deveni. Ficţiunea încetează şă îi mai ofere adăpost şi un cadru prielnic acestuia. Autorul implicat, nu numai că încetează să mai fie amuzat de această lume, dar se simte rău în ea, este agresat prin toate simţurile.

În ***Grand hotel...*** este surprinsă cel mai bine căderea naratorului din poziţia sa privilegiată, în poziţia de intrus. Aceast periplu în lumea ficţională îl lasă expus agresiunii unor personaje care fac abuz de putere. Autorul păşeşte într-un imaginar în prag de colaps, în care toate personajele sunt încărcate de principiul distrugerii, care macină acest imaginar ficţional.

Se observă o atitudine de respingere a autorului implicat din partea personajelor. Realitatea operei îl exclude pe acesta. Însă acest lucru trebuie interpretat ca un refuz simbolic al autorităţii sale. Naratorul nu mai este în poziţia de a controla această lume, care de acum capătă un caracter independent. O scenă profund simbolică pentru pierderea totală a controlului auctorial asupra universului ficţional este cea în care autorul implicat încearcă să intervină în favoarea câinelui prins de măturătorii de stradă:

„*Toată intevenirea mea acum în favoarea animalului este zadarnică. Degeaba raţionez eu de sus de la fereastră, că nu le e permis unor oameni ai autorităţii să tulbure liniştea nopţii şi somnul contribuabililor. Pot eu striga mult şi bine: cine m-aude? Huiduiturile şi râsetele acopăr chiar glasul celui mai interesat, chelălăiturile animalului. Îl mai văd doar cum se zbate sub loviturile măturoaielor, ridicând cu contorsiunile lui un nor gros de praf... Sunt nervos; nu mai pot privi; dar tot ascult... De mirare... câinele nu mai ţipă de loc. A fugit!... Urmează râsete... Mă uit iar. Măturătorii stau tolăniţi pe trotuar; iar la lumina felinarelor din colţuri se vede în mijlocul stradei victima lungită – e un căţel mic, alb şi lăţos... Mă culc supărat la loc. Mai am două ceasuri şi scap... Bietul dobitoc!...Acu încep vâjâiturile măturoaielor... Dacă ar fi căţelul favorit al vreunei dame, - parcă am văzut una adineaori la „confiserie" cu un căţel în braţe - şi ea ar fi amica vreunui om influent din localitate, atunci măturătorii...*"[13]

Vacarmul lumii ficţionale acoperă glasul naratorului, expresie a pierderii controlului acestuia asupra a ceea ce se petrece. Ficţiunea iese de sub autoritatea autorului implicat, devenind o lume dezaxată, care reduce vocea autorului implicat la zero, compromiţându-i autoritatea şi nelăsându-i o altă soluţie în afară de ieşirea din text şi abandonarea universului scriptural. Autorul implicat este singurul care raţionează, însă acest principiu este complet scos din funcţiune în această lume. Raţiunea cade, autorul îşi pierde modalităţile de control asupra lumii, care se afundă tot mai tare în bezna lipsei de sens.

Cuvintele din schiţele lui I.L Caragiale au un dublu rol, acela de a crea şi de a pulveriza un univers. Lumea schiţelor caragialiene este la fel de ambiguă, fără sens şi deformată precum cuvintele folosite de locatarii ei. Cuvântul reflectă lumea pe care o formează, este unitatea care o defineşte. Lumea caragialiană este o lume al cărei mecanism nu mai funcţionează. Personajele încearcă să o pună în mişcare prin folosirea cuvintelor, intuite ca fiind motorul acestei lumi, însă exact cuvintele sunt cele care îi grăbesc sfârşitul prin conţinutul lor exploziv. Cuvintele, care avuseseră iniţial un rol ontologic, se golesc de sens şi devin aici mijloace ale apocalipsei textuale.

12***Ibidem***, p. 41.
13***Ibidem***, p. 42.

BIBLIOGRAPHY

Caragiale, I.L., ***Opere***, I-IV, Ediţie critică de Al. Rosetti, Şerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1959, 1960, 1962, 1965.

Booth, Wayne C., ***Retorica romanului***, În româneşte de Alina Clej şi Ştefan Stoenescu, Prefaţă de Ştefan Stoenescu, Editura Univers, Bucureşti, 1976.

Călinescu, Al., ***Caragiale sau vârsta modernă a literaturii***, Iaşi, Editura Institutul European, 2000.

Constantinescu, Ioan, ***Caragiale şi începuturile teatrului european modern***, Bucureşti, Editura Minerva, 1974.

Iorgulescu, Mircea, ***Marea trăncăneală. Eseu despre lumea lui Caragiale***, Bucureşti, Editura Compania, 2002.

Manolescu, Florin, ***Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii***, Bucureşti, Editura Humanitas, 2002.

ELEMENTS OF FEMINISM DISTINCTIVENESS

Carmen Mihaela Guia (Potlog)
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: There are several aspects that separate rather than bind different perspectives about feminism. Women redefine and free themselves through their work. Feminists also talk about the marginal position of women and their struggle for integration.The presence of women in history and literature takes testimonies from powerful women placed in the shadow of great men, a history that acknowledges their presence, but never gives them a central role. We found these comparisons interesting and fruitful for understanding the way men and women behave toward each other, especially, feminine imagery.

Keywords: feminism, woman, history, distinctiveness, voices

Scriitura feminină descrie strategii şi metode folosite într-un sistem patriarhal, privind integrarea poziţiei femeii într-un context larg, evidenţiată şi de aspecte sociale; tratează schimbarea completă a poziţiei femeii de la obiect textual, supus, tăcut la subiect textual şi autor (se analizează pe sine, ca personaj, în propria scriitură/ propriul text), sau mai bine spus diferenţa care produce schimbarea în ceea ce priveşte femeia care scrie literatură sau femeia care este scrisă.

Se scrie mult, în toată lumea, despre feminism şi totodată despre femeie, pledându-se pentru implicarea femeii în "arhitectura" lumii. Din punct de vedere literar figurile şi structurile / construcţiile capătă semnificaţii multiple, oferind cu insistenţă rigori textuale. Dominante , pe fondul libertăţilor compoziţionale, par a fi raporturile interne, pentru pătrunderea în sensurile uneori ascunse, alteori revelatoare ale operei, cele care oferă unicitate.

Din punct de vedere cultural feminismul poate fi interpretat fie ca "emancipare" (mişcarea către centru), fie ca "identitate" (păstrarea sinelui în interiorul mişcării).

Dacă admitem că feminismul e o mişcare socială care urmăreşte dobândirea egalităţii în drepturi a femeilor cu bărbaţii[1], trebuie menţionat faptul că detaliul care motivează apariţia feminismului ca ideologie începe într-un mod neaşteptat în prima jumătate a secolului al douăzecilea, îl constituie industrializarea. Tonul e dat, se pare, de accesul la educaţie. Termenul *feminism* nu a mizat niciodată pe popularitate. Totuşi, ţintele politice au supravieţuit în ciuda disconfortului utilizării acestui termen, a climatului politic ostil, dând naştere, astfel, unui criticism intern, întrucât, feminismul s-a redefinit constant pe sine.[2]

Fie că vorbim de aşa-numitul feminism al negrilor, feminismul asiatic sau american, de cel lesbian, cel masculin, de ecofeminism, de feminismul creştin, iudaic, sau islamic aparent aceste forme par a îmbrăca o politică contradictorie . Pentru ca această viziune să

1Marcu, Florin, *Marele dicţionar de neologisme*,Ed. A IX-a, revăzută, augmentată şi actualizată, Ed.Saeculum Vizual, Bucureşti, 2007, p. 385

2 Freedman, Estelle B., *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, New York, Published by The Random House Publishing Group, 2002, p.21

capete o politică mai radicală, scriiitoarea afro-americană Alice Walker a creat, a inventat structuri precum "feminismul negru" sau "feminismul de culoare". [3]

Dacă am ignora această ierarhizare intersectată şi ne-am referi la feminismul care serveşte doar interesul femeilor care au un privilegiu, am relua practic discuţiile despre inegalităţile sociale care ar dezavantaja atât femeile , cât şi bărbaţii în numele îmbunătăţirii şanselor oferite femeilor.[4] . Putem vorbi chiar de aşa-zisul ochi al feminismului, însă fără a universaliza femeia, oferindu-i diferenţe de ordin naţional sau cultural întrucât ar trebui să ne punem întrebări de genul: dar femeia?, care femeie?

Chiar dacă femeile au fost acceptate ca egali ai bărbaţilor, mişcările feministe au considerat acest demers ca fiind înspăimântător, ameninţător sau pur şi simplu inutil. Putem vorbi chiar de o proclamare a"morţii feminsimului"[5] şi chiar de o aşa-zisă teamă de feminism.[6]

Termenul "feminism" e unul în mare măsură controversat datorită asocierii sale cu radicalismul, etichetat negativ.

Atunci când se vorbeşte de feminism reapar în discuţie întrebări precum: Ce diferenţă generează genurile? Cum experienţa feminină schimbă viaţă noastră socială şi politică? Şi cum diferă /cum se diferenţiază femeile între ele? Ce scot la lumină politicile feministe din punct de vedere istoric şi cum s-au schimbat în timp şi spaţiu? Ce vor feminiştii şi cum interpretările feminine asupra inegalităţii conduc la noi moduri de gândire şi acţiune. În ce direcţii merge feminismul şi ce strategii promovează?

Feminismul a supravieţuit doar ca urmare a multiplelor schimbări economice şi politice, prin adaptarea la diverse situaţii/ medii culturale, prin accelerarea schimbării gândirii populare. Viitorul femeilor depinde de cum vom continua să redefinim şi să implementăm obiectivele/ scopurile.

Trebuie luat în considerare faptul că bărbaţii au avut dintotdeauna mai multă putere decât femeile, fapt menţionat în înţelepciunea populară sau chiar în textele sacre unde aflăm de virtuţile fiilor şi valoarea mai puţin importantă a fiicelor (o fată era doar o buruiană[7]). În Vechiul Testament, atunci când Domnul îi vorbeşte lui Moise dublează valoarea unui bărbat în comparaţie cu cea a unei femei.[8]. Un proverb danez aseamănă o casă plină de fete cu un beci în care s-ar regăsi bere amară, în timp ce coreenii învaţă că o fată (fiică) te părăseşte de 2 ori, o dată la naştere şi a doua oară când se căsătoreşte. Chiar şi în contemporaneitate părinţii adesea preferă să aibă fii, situaţia fiind mult mai categorică în state precum India sau China. Pe scară largă putem vorbi de o asimetrie sexuală universală[9] , acolo unde societatea e diferenţiată pe genuri este accentuată valoarea masculinităţii. Un alt exemplu ce ilustrează evidenţa patriarhatului ni-l oferă un fenomen / caz (real) din Noua Guinee, unde 2 culturi de cartofi dulci au fost date consumului, în mod simbolic, în funcţie de lucrătorii care au lucrat pe câmp. Recolta

3*Ibidem*, p.21
4*Ibidem* p.23
5 in 1980 the *New York Times* assured readers that the "radical days of feminism are gone" (Freedman, Estelle B., *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, New York, Published by The Random House Publishing Group, 2002, p.25)
6 "Why is feminism highly unpopular, even vilified, when first articulated? I suspect that the answers to these questions lie in part in what might be called "**fear of feminism**."" (Freedman, Estelle B., *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, New York, Published by The Random House Publishing Group, 2002, p.26)
7*Ibidem*, p.31
8 According to the Old Testament, "The Lord said to Moses, 'Set the value of a male between ages of twenty and sixty at fifty shekels . . . and if it is a female, set the value at thirty shekels.' (Freedman, Estelle B., *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, New York, Published by The Random House Publishing Group, 2002, p.31)
9 Freedman, Estelle B., *Op.cit.*, p.31

realizată de bărbaţi era destinată consumului festival, în timp ce recolta realizată de bărbaţi a fost destinată consumului zilnic, de subzistenţă.

În culturile occidentale, pe vremea civilizaţiilor greceşti şi romane, a vechiului istoricism, a bibliei israelite, doar bărbaţii aveau putere politică, în timp ce femeile aveau puţină autoritate acasă, dar niciodată în spaţiul public. În creştinism, Fecioara Maria devenise un intermediar pentru Dumnezeu, şi nu o zeitate/ zeiţă în sine.

Pentru femeile de culoare, afro-americane, feminismul a fost adesea în competiţie cu mişcările pentru justiţia rasială. În fostele colonii şi în ţările în dezvolatare, suspiciunile, dacă nu temerile asupra feminismului s-au suprapus prin asocierea cu colonialismul occidental. În unele culturi, feminismul capătă chiar forme de agresiune.[10] În Statele Unite ale Americii anumite mişcări condamnă şi neagă mobilitatea spirituală a altora, în special a femeilor. Interpretări mult mai variate oferă dimanicii genurilor, raselor şi puterii, uneori chiar reflectând antipatie odată cu inegalitatea de şansă şi mitul egalităţii favorabile, conform căruia în America oricine poate izbuti (avea succes) dacă n-ar fi obstacole precum genul, clasa socială sau rasa.

Există două teorii ale manifestării patriarhale care ne ajută să înţelegem acest proces. Una dintre ele, formulată de Friedrich Engels în *On the Origin of the Family, Private Property and the State*, argumentează că subjugarea femeii ia naştere odată cu creşterea economică, considerând că ierarhizarea socială este de fapt ceea care a dus la asuprirea femeii. Un alt studiu, *The Creation of Patriarchy*, scris de Gerda Lerner împărtăşeşte opinia enunţată mai sus, însă accentuează faptul că rolul bărbatului în societate creşte asemeni ierarhizării elitelor militare, bazat pe importanţa rolului tatălui într-o familie. Sacralitatea masculină, monoteismul au înlocuit treptat ceea ce autorul numeşte "earlier female deities"[11], punctând în acelaşi timp şi faptul că procedeul/ capacitatea de reproducere e de fapt o formă de subordonare a bărbatului faţă de femeie. Din punctual său de vedere copiii sunt cei care ajută la îmbunătăţirea recoltei. (Se vorbeşte şi de faptul că pentru a se asigura paternitatea, femeia trebuie adesea să fie castă înaintea nunţii.)

Unii partizani/ adepţi ai egalităţii femeilor au susţinut cazurile acestora exploatând stereotipuri rasiale atât ale afro-americanilor, cât şi ale maselor catolice sau iudaice ale imigranţilor veniţi din Europa. Ei au pus pentru început problema votului femeilor educate întrucât şi negrii sau imigranţii obţinuseră deja acest drept.

Femeile afro-americane au fost nevoite să lupte pe mai multe fronturi : pentru drept de vot, pentru îmbunătăţirea condiţiilor propriei rase, dar şi pentru egalitatea de şansă cu femeile albe formând WCTU (Woman's Christian Temperance Union), opunându-se în forţă discriminării rasiale, problemei linşării afro-americanilor. Tot ele au încercat să risipească(să demonteze) câteva mituri despre rasă şi sexualitate, precum cel prin care se cosidera că toate femeile de culoare sunt imorale (din punct de vedere sexual) şi disponibile oricărui bărbat, o aşa-zisă moştenire a vulnerabilităţii femeilor din vremea sclavismului. Anna Julia Cooper vorbeşte de o prejudecată cinică care pretindea că o femeie de culoare nu poate fi o doamnă ("A Negro woman cannot be a lady"). Condiţia femelor de culoare şi noţiunea controversată de "înrudire universală" [12] presupun o potrivire/ o legătură a politicii occidentale cu cea a restului lumii, fără a se raporta la condiţiile locale. Contrar tuturor acestor bune intenţii s-a ajuns la concluzia că genul nu poate fi singurul determinant în acest context politic.

10*Ibidem*, p.26
11*Ibidem*, p.35
12 Freedman, Estelle B., *No Turning Back. The History Of Feminism And The Future Of Women*, New York, Published by The Random House Publishing Group, 2002, p.135

Agricultorii şi femeile din clasa muncitoare din Africa, Asia şi America Latină au constituit o piedică , astfel încât economia, justiţia, împreună cu suveranitatea naţională au devenit priorităţi ale feminismului, în contrast cu Europa şi America de Nord care au militat pentru drepturi individuale, aceşti activişti au accentuat identitatea domestică feminină şi nevoile familiei şi ale comunităţii. Dar pentru a se putea bucura de toate acestea femeile au făcut un apel la educaţie, au solicitat să se educe una pe cealaltă, întrucât trebuie să se vorbească despre toate problemele lor, nevoia de a autoriza femeia ca participant direct la mişcările sociale şi politice. Astfel, putem vorbi de două tipuri de eliberare: unul al celor care credeau că femeile vor fi libere doar atunci când vor egala bărbaţii în toate viciile, imperfecţiunile (precum fumatul etc), în timp ce alţii considerau că femeile trebuie respectate ca fiinţe umane, care-şi pot rezolva singure problemele şi să participe la tot – cultură, artă, literatură, politică, mişcări sindicale, o eliberare care înseamnă că opinia le este respectată acasă şi în afara casei. "Echoing materialist" credeau în superioritatea morală a femeii, insistând asupra faptului că femeia este mai gânditoare, mai fermă în luarea unei poziţii, mai onestă şi, în consecinţă, critică faţă de mişcările clasei muncitoare. Politicile ei prevestesc o schimbare critică în scoaterea la lumină a feminismului transnaţional: de la axarea pe drepturi şi îndatoriri, până la lupta pentru împuternicirea femeilor ca agenţi ai schimbării.[13]

Tot despre importanţa educaţiei vorbeşte (se întreabă dacă femeile şi bărbaţii au parte de educaţie în aceeaşi măsură, sau dacă au aceeaşi perspectivă/ oportunitate de a găsi un loc de muncă bine plătit; mesajul său a avut o influenţă extrem de puternică asupra lumii) şi Mary Wollstonecraft, *Vincation of the Rights of Woman* despre rolul important de asemenea atribuit consimţământului, votului.[14]

Dincolo de această perspectivă, o întâlnim pe cea a Simonei de Beauvoir, unde referinţele la femeie se constituie în sintagma "the other" (celălalt). O altă poziţie adoptă Betty Friedan în *The Feminine Mystique* care aminteşte de frustrările femeilor casnice din America "problemele fără nume". Din toate aceste confruntări au ieşit la lumină câteva dintre caracteristicile feminismului: recunoaşterea unui dezechilibru între puterea celor două sexe, credinţa că femeia e construită social şi, prin urmare, ea poate fi schimbată şi scoasă în relief (autoritatea feminine). Femeia poate fi văzută/ percepută ca o individualitate şi ca o mişcare socială care a schimbat atitudinea în raport cu inegalitatea genurilor, motivate iniţial de un tip de discriminare istoric, întrucât femeia tradiţională e doar un personaj periferic într-o poveste patriarhală.

Atunci când se referă la feminism Kristeva consideră că termenul acesta implică şi o altă formă de dogmatism, dar şi de rolul mamei în formarea unui copil, în perioada de formare, creştere, în special ceea ce numim scriitura feminină şi înfăptuirea artei feminine.[15]

Temele cheie ale acestei ideologii sunt : schimbările făcute de feminişti cu precădere cele despre locul femeii "woman' s place"[16] (admiterea diferenţierii dintre spaţiul privat şi cel public), relaţia compexă dintre egalitate şi diferenţă. O altă temă este înrudirea ("sisterhood"), prin negociere, chiar compromis. A fost de asemenea exploatată relaţia dintre feminism şi naţionalism, atrăgând atenţia asupra rasismului şi egocentrismului. Pentru descifrarea acestora au fost folosiţi termini precum "liberal feminist's", "radical feminist", "women' soppression" , "sexualitate", "rasă" sau "clasă".

13*Ibidem*, p.135
14June Hannam, *Feminism*, Pearson Education Limited, Longman, Harlow, 2007, p.16
15*Third Wave Feminism*. A Critical Exploration Expanded Second Edition, Edited by Stacy Gillis, Gillian Howie and Rebecca Munford, Palgrave Macmillan, New York, 2007, p.40
16June Hannam, *Feminism*, Pearson Education Limited, Longman, Harlow, 2007, p.28

Aceste discuții despre feminism și feminitate sunt adesea surprinse în textele comparatiste, unde sunt amintite femeile care-și proclamă singure drepturile pentru a-și defini propriul loc în societate,

Femeile au luat asupra lor îndatorirea de a depăși barierele legale, acolo unde ele au existat, convingerile religioase, interesele economice sau sistemele politice ce au stat în calea lor. Ba mai mult, unele femei au cerut ca vocile să le fie auzite/ ascultate. O serie de dezbateri filologice și politice au făcut ca cunoașterea să fie rațională. Vorbim aici de critica din partea monarhiei și a bisericii, de argumentele în favoarea schimbării bazate pe premise istorie, sociale sau științifice în defavoarea celor religioase, optimismul potențialului uman capabil să înțeleagă lumea. Un alt semnal foarte puternic asupra feminității l-a constituit "codul" din 1804 care atribuia soțului drepturi asupra soției și copiilor, fapt care a dus la ceea ce putem numi emancipare (înțeleasă ca un fel de intrare a femeii în istorie, o mască a feminității, un tipar de perpetuare a unei culturi).

Un alt concept a fost cel al celor 2 sfere, întrucât femeile și bărbații sunt realități contradictorii, diferențiate.

Atunci când vorbim de feminism presupunem atingerea celor trei mari obiective culturale: redescoperirea identității feminine culturale, reinterpretarea culturii tradiționale dintr-o perspectivă feministă și descoperirea propriu-zisă a unui univers feminist care în mod natural a fost marginalizat de istoria patriarhală (atât cea a timpului linear, cât și cea specifică timpului monumental despre care vorbește Julia Kristeva în *Timpul femeilor*).

Representative pentru scriitura feministă rămân studiile Virginiei Woolf, *Un spațiu propriu* (care introduce conceptul de *integritate artistică*, cultură androgină), Simonei de Beauvoir, *Al doilea sex* (care introduce conceptele de *mediatrix* și *celălalt*) și a lui Elaine Showalter, *Către o poetică feminist* (care identifică trei etape în istoria feminismului: a imitației, a rebeliunii, a creației).

BIBLIOGRAPHY

Women, Feminism, and Femininity in the 21st Century: American and French Perspectives, Edited byBéatrice Mousli andEve-Alice Roustang-Stoller, Oxford University Press Inc, New York, 2009

Estelle B. Freedman, *No Burning back. The History of Feminism and the Future of Women*, Random House Publishing Group, New York, 2002

Ann Brooks, *Postfeminism. Feminism, cultural theory and cultural forms*, Taylor & Francis e-Library, New York, 2003

Anne E. Fernald, *Virginia Woolf. Feminism and the Reader*, Palgrave Macmillan, New York, 2006

Beauvoir, Simone de, *Al doilea sex (volI-II), Bucureşti,*Editura Univers,1998

Chilla Bulbeck, *Re-orienting Western Feminisms. Women's Diversity in a Postcolonial World*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003

Feminism in Literature. A Gale Critical Companion, vol 3: 19th Century, Authors, Thomson Gale, 2005

Joan Wallach Scott, Feminism & History, Oxford University Press Inc, New York, 1996

Peter F. Murphy, *Feminism & Masculinities*,Oxford University Press Inc, New York, 2004

June Hannam, *Feminism*, Pearson Education Limited, Longman, Harlow, 2007

Third Wave Feminism. A Critical Exploration Expanded Second Edition, Edited by Stacy Gillis, Gillian Howie and Rebecca Munford, Palgrave Macmillan, New York, 2007

CREATIVE VERSUS DESTRUCTIVE SYMBOLS IN SILVIA PLATH'S "THE COLOSSUS" AND "ARIEL"

Stela Pleșa
PhD Student, Sibiu

Abstract:The article entitled 'Creative versus Destructive Symbols in Silvia Plath's "The Colossus" and "Ariel"' will expand upon the poetess' poetic self that strives to discover itself through the tremendous energy projected into reality under the forms of highly ritualized figures. Plath's self-interpretative and psychological poetry will be turned to good account via a close analysis of her symbolic language. The symbols of blood, of the tree, of moonlight, and of the bee are all meant to suggest Plath's aspirations towards the spiritual and her permanent oscillations between her emotional and logical selves.

Keywords: Plath, symbolic language, psychological poetry, emotional self, style

The symbol of life rendered in Plath's poetry through colors, vibrating rhythms, noise, heat, solar radiance, emotions and the need for communication reflect Plath's endeavor to cope with reality. We start from the assumption that all these are dual symbols evoking life, but implying death. A significant symbol is that of the blood, the fluid of life. The blood imagery is related to both poetic creativity and nature's creative vitality.

Poetry as a creative act is well articulated in the poem "Kindness" by means of blood imagery: "The blood jet is poetry/There is no stopping it." These two lines suggest both creative and emotional dynamism as poetry reflects the flow of the author's emotions. Blood is the necessary fluid for the heart to "persist against silence and kindness that would anaesthetize its fury" (Uroff,155). So, blood stands both for the poet's heart and for the "blood-hit world." Poetic bloodletting can be interpreted as a form of other-centered affection or nature-centered affection.

Her early poems are fairly bloodless, blood being mentioned in a rather positive and metaphorical way. The pregnant woman is "red fruit" in the poem "Metaphors"; the poppies "petalled blood/ burns open to the sun's blade," in the early poem "Two Sisters at Persephone", the blood beats "the old tattoo/ 1 am, 1 am, I am" from the "Suicide off Egg Rock." We don't actually speak of bleeding here, but rather of the blood-beat of life. In the latter poem, blood is both a sign of destructive violence, vitality and of creative vitality.

Blood, "the beautiful red" from "Letter in November" signifies vitality, but, at the same time, the "gold-ruddy balls" of the apples form a contrast to the "thick, gray deathsoup" of the atmosphere. In the poem "TheMunich Mannequins" blood is "the flood of life/The absolute sacrifice" of one's vital sensations and emotions. Blood changes the heart into a pulsating center that "opens and closes/ Its bowel of red blooms out of sheer love of me", in "Tulips." The red color of the blood represents "a gift, a love gift" in "Poppies in October." However, flowers like tulips and poppies emotionally invoke the energetic center which stands for the poet's vulnerable heart" "Their redness talks to my wound, it corresponds" in "Tulips."

These flowers, brought to hospital, remind Plath, the patient, both of her sickness

and, paradoxically, of her health. The poet's vulnerability forces her to perceive life as "a forest of frost/ In a dawn of cornflowers" because her "love gift" is "unwanted" and "unasked" in "Poppies inOctober".

In "Poppies in July" vulnerability reflects itself in the poet's despair at not being able to experience love anymore and, consequently, her wish for sensations to be diminished. So, the poppies represent a dual symbol signifying life, but containing death. Disintegration and hostility versus vitality and communication arises from Plath's perception of the "vivid" tulips that "eat my oxygen.../The tulips should be behind bars like dangerous animals;/That are opening like the mouth of some African cat."

Red, the somatic end of the emotional scale, is in close contrast to white, which implies anonymous life in hospital associated with the painful lack of consciousness in "Thalidomide" where a "Negro masked like a white/Your dark/ Amputations crawl and appall." As it clearly appears in this poem white is directly related to suffering.

The same threatening meaning is found in the poem "The Moon and the Yew Tree." Plath does not actually develop meditation on the moon in this poem because its inspiration was directly suggested by Ted Hughes. She claims that the moon does not represent for her an object for associative thinking, "the moon is no door." Moreover its light is "the light of the mind, cold and planetary." So, this landscape is the mirror of the mind from where there is no escape as "it is quiet/With the O-gape of complete despair." The Moon is associated with the mythical mother-moon image, which is the reflection of Plath's own spirit.

On the other hand, the yew tree has been associated by most of Plath's critics with a father-figure (her father having died when she was ten years old). The lack of moral guidance from her father made the message of the yew tree be "blackness and silence". Her family background has turned the yew tree into "the tree of death, and the moon is the goddess that controls it" (Uroff, 142).

The spirit of the tree acquires more emotional connotations in "Elm". This spirit takes on the feminine attribute of the moon goddess. Although it speaks to the poet, its questions and answers appear to be the poet's own. The poem takes the form of a dialogue where a tormenting tree-spirit reveals sad truths to the speaker. Eventually, the speaker and the female tree merge with each other. The female tree discloses secret emotional depth meant to frighten the interlocutor (the female tree is an alter-ego for Plath). Plath, the interlocutor, admits that she shares such knowledge, as she has often searched her hidden, deep-rooted identity. The confessional spirit of the female-trce reveals to the interlocutor the sad truth that "love is a shadow", an illusion that has "gone off" like a galloping horse. Such an impetuous relationship was doomed to failure from the very beginning, stiffing and poisoning the poet's heart.

Both the woman and the tree have to face all sorts of vicissitudes, such as: "the atrocity of sunsets", the destructive whims and final death. Final death is imagined by the female tree as the most terrifying experience, because even the moon seems merciless and cruel, "her radiance scathes me."

But, the tree-spirit-woman is tormented by the female moon-image, by its "malignity." The female tree still looks for affection, but all she can see is the "pale irretrievables" of clouds. The female-poet feels incapable of acquiring "more knowledge." The female tree imparts her "snaky, acid kiss" which petrifies the poet's will. It is actually the kiss of death given by the female-moon-tree spirit, which can be interpreted as the poet's muse and the source of the poet's depression.

Plath's contact with the female tree-moon spirit in "Elm" is stronger than the one established with a male yew-tree. "Elm" is the starting point for Plath's exploration of the

creative-destructive female spirit. For this exploration Plath intended to discover her own identity, a psychic process that will cover her entire poetic creation.

The merciful, cruel moon becomes the "bald" moon in "The HangingMan." Here, it signifies the inhuman coldness of silence or the proximity of death. The ephemeral character of our existence is alluded to in "Wintering" where:

The smile of snow is white II spreads itself out,
A mile long leady of Meissen Into whieh on warm days,
They ean only carry their dead.

The meaning is well supported by the "s" alliterative constructions in "smile/snow", the looking-glass alliteration in "white/warm" and by the "d" alliterative patterns in "days/dead." The last constellation expressly underlines the negative connotations of the moon. Moreover, moonlight annihilates and destroys everything, turning life "into destiny" ("Berck-Plage")

Death is also associated with the image of the snake. In our opinion it is Plath's strongest acoustic metaphor of death due to the sibilant sound "s" associated with the vowel "1" in "your wishes/hiss at my sins" (from "Medusa") or "its snaky acid hiss" (from "Elm"). If the snake is the symbol of the poisonous love-game, which petrifies emotions, the "holly leaves" are also used by the poet to underline the destructive character of the passing time in the poem "Years":

They enter as animals from the outer
Space of holly where spikes,
Are not thoughts. I turn on like a Yogi,
They freeze and are.

The rhythmic movement of the leaves brings about the unexpected fusion of greenness and darkness of life and death in an attempt to integrate them both into her mental world. Only the poetic language can reconstruct the world in terms of oppositions that, paradoxically, deny each other, only to more passionately call each other so that they can finally fuse.

If the holly leaves announce a transcendent reality, the blue clouds are approached as indifferent entities, which float far away, high up in the sky. Blue signifies spirituality. We can say that this symbol suggests Plath's aspirations toward the spiritual and her permanent oscillations between her emotion and logical dimensions: "Clouds are flowering/Blue and mystical over the face of the stars" ("The Moon and the Yew Tree").

Plath's energy and power to control her emotions, and to face life is obvious in her "Bee" poems. The queen bee stands for Plath herself. In "The Bee Mectiim", the poet's search for self-identity and communitarian responses is associated with a village ritualistic festivity, a ceremony conceived as rather threatening for her personality. The poet takes part in the village ritual and figures out that the villagers might be eager to hunt and sacrifice the queen bee. Her emotionally charged questions reveal her suspicions about what is going on: "Is it blood clots tendrils are dragging up that string? / No, no", she assures herself, "it is scarlet flowers that will one day be edible."

The queen bee is looked for by the village's public figures, such as, the Rector, the midwife and the sexton, the agents of marriage, birth and death, that is the world where she must define her identity. Unable to understand the villager's intentions, she eludes them and tries to build for herself a new life, resorting to the eternal flight from reality and refusal to face it. However, the syntagm "a heaven that loves her" has a double connotation: it is both emblematic for survival and for death. The Latin meaning arises from the line: "Pillar of white in a black out of knives" and from the image of the speaker (Plath herself), who feels exhausted and dead cold. Moreover, the white box in the grove,

from the end of the poem, signifies a possible coffin and her obsession with death.

Plath seems to be more optimistic in the poem "The Arrival of theBee-Box" where the queen bee—Plath herself—loses her fear, feels no longer hunted, now being the owner of the bees. Plath, the bee-owner, wonders what would happen if she freed the bees: "I am no source of honey/So why should they turn on me?" She decides to set them free the next day. In our opinion, the hive represents her inner self, full of "inner turmoil" and tension.

By opening the box, its contents (the bees) might become aggressive and turn against her. This activity of "freeing the bees" by removing the honey cells from the hive is performed by Plath and the man in "white smile" in the poem "Stings." They want to save the queen, but, at the same time, they do not know whether or not she is there.

As in "Bee Meeting"the bee does not show herself. It is only in Plath's mind that she imagines her as being old, "poor and bare and unqueenly and even shameful." The adjective "unqueenly" accompanied by "shameful" shows her isolation from the outer world. They also imply that eventual freedom would mean her death. The beekeeper refuses that death. The beekeeper and the queen bee stand for Plath herself, who refuses to die, claiming "I/Have a self to recover, a queen," that is attacked by the outer world, by "these women who only scurry". So that the queen bee could get rid of their hostility, she turns into symbolically prophetic "red comet" flying in the sky.

In "The Beekeeper's Daughter' the poet takes a flight in time, evoking the figure of her father. The father, "the maestro of the bees" is depicted in the middle of an erotic female landscape. The "garden of mouthings," the "flower's corollas," "the well of scents," too dense to breathe in, all are emblematic of Plath's Oedipal love for her father, who died when she was nine. The father is not responsive to her aggressive emotionalism and remains still like a stone-symbol. Consequently, the daughter becomes a "sister of a stone" unable to identify herself with a female eroticism she evokes.

The second stanza is focused on sexual symbolism with reference to the fertilizing bees threatened by the beaks of the birds. For the male bee (the father), the queen bee's sweetness is "death to taste." The male bee is saved from this symbolic sexual death by his own death. Gone to the underground area, he is sought by his daughter who fails to establish any communication with him. The image of the "Easter egg" signifies, on the one hand, the death of the father and, on the other hand, a renewed life for the queen bee (Plath) when spring comes.

In "Wintering," the bees wait for the spring to come, as spring signifies nature's rebirth and the resuming of the ordinary activities in a world without bee-males, without stings, without threats. The lines "the bees are flying/They taste the spring" attest to new emotional and spiritual experiences that Plath is eager to go through.

The identity searched by Plath in her bee-poems—that of the flying "red comet," which stands for the liberated female spirit, is brought into focus in "Purdah" in the symbol of lioness. We can inteipret the lioness both as a sexual entity endowed with a terrifying, predatory female energy and as a "fructifying power that would threaten any man who would turn the object of his desire into stone." (Uroff, 165)

The female speaker takes firm position against the "green Adam," the one who turned her into "Jade," into the "stone of the side" and into the victim of his sexual desire. This aggressive male sexual assault will make her drop the virgin veil, unloose a "from her small jeweled" existence of her "purdah" and become "the lioness."

These are Plath's most significant creative and distructive symbols meant to enhance the unusual poetic space of her remarcable literary contributions.

BIBLIOGRAPHY

Plath, Sylvia, Ariel și alte poeme (ediție bilingvă), Editura Univers, București, 1980
Uroff, Dickie Margaret, Sylvia Plath and Ted Hughes. Illinois: University of Illinois Press, 1979

THE OTHER ALEXANDRU GEORGE – THE TRANSLATOR

Carmen Elena Florea
PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Alexandru George has developed a laborious translating activity, firstly to widen his possibilities connect directly to foreign cultures and secondly to survive by writing, in a communist era, when personal contributions were not easily accepted. His permanent contracts with wellknown publishing houses allowed him work upon great texts, discover properly famous writers and create a solid self portrait in the recognised group of the good tanslators. If we also consider his steady interest in publishing essays, articles an novels, then we realise he did translated, really worked hard in this specific area and produced a miraculous paradox of an individual pattern, impossible to be followed by any of his contemporaries. One should admit his extraordinary gift to approach French and his undeniable knowledge in the matter – flawless linguistic commands, excellent grammar observations, delicate inside touch of the language, adapted constantly to each epoch atmosphere. Such a professional observer had to be a favourite for most of the time publishers, who also praised him for the accurate way to adapt French texts to Romanian and the rare exigent personal control over an entitled Al. George style. As we have already pointed aut, he mainly chose French authors or some others who had parallel editions in France: Ph. Van Tieghem, Villiers de l'Isle-Adam, Jean Starobinski, Remy de Gourmont, Salvatore Battaglia, Emile Zola, Anatole France, Jean-Pierre Richard, Edmond și Jules de Goncourt, Louis Hautecoeur, P.-J. Proudhon, Jean-Paul Sartre.

Keywords: Alexandru George, French, literature, publishing house, excellency.

Alexandru George a desfășurat o laborioasă activitate de traducător, recunoscând că a acceptat această activitate pentru asigurarea unui venit stabil. În măsura în care declara că „trăiește din scris", iar acest deziderat se împlinea parțial prin publicarea constantă a unor articole – cele mai multe la cerere, altfel spus, nu motivate personal -, este de înțeles cât de mult îl ajuta financiar orice colaborare cu editurile interesate. Pe de altă parte, munca asupra unor texte celebre, importante și – foarte important – care nu mai văzuseră lumina tiparului în limba română era o fantastică provocare și un excelent prilej de a se face cunoscut, recunoscut. A tradus destul de mult, dacă ținem cont că nu a ignorat nici reprezentările în periodice și nici nu a lăsat deoparte preocuparea pentru proza scurtă și pentru roman. Paradoxul acestui fericit „amestec" de preocupări, parțial impus, respectiv, dorit a fost o sursă nesperată de experiență individuală și o școală din mers, pe care nu o mai poate invoca niciun alt contemporan lui.

Trebuie spus că a stăpânit excelent limba franceză și că a fost preferat de mulți editori, deși în a doua jumătate a secolului trecut oferta era considerabilă. La fel, a învins capcanele adaptării la limba română a textelor străine. Nu în ultimul rând, ar fi fost un excelent redactor de carte, întrucât era fără cusur în utilizarea limbii materne și dovedea o exigență sporită. Cel mai mult a tradus cărți ale unor autori francezi, iar dacă au existat excepții, este de presupus că se apela tot la volume publicate în Franța – devenind un traducător indirect. Introducem o listă chiar de el întocmită, utilă pentru a dovedi truda sa, o serie impresionantă de lucrări, notate în ordinea aparițiilor: Ph. Van Tieghem, *Marile doctrine literare în Franța* (1972), Villiers de l'Isle-Adam, *Povestiri crude și insolite* (1973, 1990, 2003), Jean Starobinski, *Relația cu critica* (1974), Remy de Gourmont,

Eseuri (1975), Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului* (1976), Emile Zola, *Saloanele mele* (1976), Anatole France, *Viața literară* (1978), Edmond și Jules de Goncourt, *Arta franceză a secolului al XVIII-lea* (1979), Jean-Pierre Richard, *Literatură și senzație* (1980), Louis Hautecoeur, *Literatură și pictură în secolele XVII-XX* (1982), Voltaire, *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* (1983), P.-J. Proudhon, *Principiul artei și destinația ei socială* (1987) și Jean-Paul Sartre, *Greața* (1990). Așa cum se poate observa, aproape două decenii dedicate tălmăcirii dibace, brusc întreruptă și definitiv după Revoluție. Intuim motivele – lipsa comenzilor din partea editurilor, ele însele aflate în reorganizări și lupte de supraviețuire - în noile condiții -, unele chiar dispărând trist. De altfel, urmărind întreaga activitate literară, de orice tip, a lui Alexandru George, constatăm două perioade negre, în care nu a avut nimic scos de sub tipar, 1990-1994 și 2004-2009 (exceptând câteva reeditări). Totuși, editurile care l-au curtat cel mai des, ca traducător, au fost Univers, Meridiane și Cartea Românească. Edituri alese, grele, cu portofolii pe măsură și cu tot atâtea responsabilități și răspunderi în fața publicului lor fidel. În multe situații, încrederea pe care deja i-o acordau constantului lor colaborator s-a materializat și în cererea de a realiza studii introductive la cărțile traduse, o de nebănuit onoare și o reală recunoaștere a unei personalități, care a arătat lumii cât este de prilej pentru noi de a descoperi un spirit cultivat, profund și enciclopedic.

Dintre toate volumele menționate, unul singur face notă separată, cel care îi aparține italianului Battaglia, pe de o parte pentru că nu este un scriitor de limbă franceză, iar pe de altă parte, pentru că, la momentul traducerii cărții sale în limba română, nu era un nume de marcă în peisajul european. Aflăm că *Mitografia personajului*, lucrarea de care s-a ocupat George, a apărut în numeroase ediții – fapt comentat de specialiștii locali - , patru tipărite numai în orașul natal al autorului, Napoli. Opinia generală era aceea că Battaglia era un simpatizant al socialiștilor și mai ales al comuniștilor și că guvernele unor țări est-europene i-ar fi sponsorizat tipăriturile. Este clar că înțelegerea putea prevedea și acordarea de drepturi de autor unor edituri din aceste țări, ceea ce ar fi explicat și traducerea cărții.

Pierre-Joseph Proudhon, *Principiul artei și destinația ei socială.* Cartea a apărut la Editura Meridiane din București, în 1987 și beneficiază de traducerea, realizarea unui studiu introductiv documentat și de o suită de explicite note, toate aparținând lui Alexandru George. Dată fiind destinația sa, ne imaginăm cât de greu trebuie să-i fi fost românului să o pună în cea mai favorabilă lumină, un efort de necontestat și de apreciat. Autorul cărții este unul controversat, în timpul său, în sensul dezvoltării unei opoziții constante față de regim și regulile impuse ale societății în care trăia, o atitudine care i-a adus o marginalizare între confrați, dese probleme cu autoritățile – a fost închis de câteva ori - și chiar un fel de „exil" de câțiva ani, în Belgia. Un spirit revoluționar în felul său, dar un opozant fervent al realelor presupuse cuceriri ale adevăratei mari Revoluții franceze. Un adept și un prieten al pictorului Courbet, alături de care, împărtășind idealuri comune, a încercat să impună un alt concept despre lume și viață, o altă viziune generală, deloc îmbrățișată de contemporanii lor. Nici zilele noastre nu-i aduc un alt tip de recunoaștere, dar cel puțin beneficiază de dreptul de a i se da ascultare, înțelegere, prin scrierile sale – puține, oricum, tocmai din pricina obstacolelor întâmpinate pe parcursul întregii vieți. Cartea de față a apărut postum și a avut nefericirea să nu fi fost propriu-zis terminată, știut fiind faptul că ultimele dintre capitole fie au fost dictate de către autor unor ajutoare ad-hoc, fie au fost la propriu redactate de aceștia, prin consultarea notelor și indicațiilor risipite ale maestrului. Relatarea subiectivă este extrem de solicitantă pentru traducător, întrucât îi propune indirect o aderare afectivă deplină la ideile și conceptele celui care le transmite posterității. Stilul este și el unul neomogen, când părtinitor și

comprehensibil, când neiertător şi fulgerător. Limbajul nu corespunde de fel unei opere literare, ci uneia filozofice, sociologice, ceea ce impune respectarea unor norme clare de traducere şi declanşează neputinţa celui implicat în transpunerea într-o altă limbă de a găsi variante aproximative. Din această cauză, este foarte posibil ca această lucrare să fi fost una dintre cele mai dificile pentru Alexandru George. Notele de subsol sunt realmente impresionante prin lămuririle aduse cititorului român. Dintr-un anumit punct de vedere, într-un mic procent, se poate spune că sunt adevărate lecţii de istorie, inclusiv a artei, care susţin vasta cultură generală a celui care le-a realizat, dar şi patima sa pentru documentare, respectarea adevărului şi pentru informarea corectă şi deplină a necunoscătorilor. Iată o excelentă mostră: „Pantheon – Monument parizian care iniţial a fost o biserică închinată Sfintei Genevieva, patroana oraşului... Clădirea a fost edificată datorită voinţei şi stăruinţei regelui Ludovic al XV-lea, de arhitectul Soufflot, apoi de elevul acestuia Rondelet, între 1767 şi 1780. În timpul Revoluţiei franceze a fost transformată în „Panteon al marilor oameni" şi între zidurile ei au fost depuse rămăşiţele pământeşti ale lui Voltaire, Mirabeau, Rousseau, Marat. Un decret al lui Napoleon a retransformat-o într-un edificiu religios. În timpul revoluţiei din 1830 a fost din nou destinată marilor oameni şi i s-a pus inscripţia de care pomeneşte Proudhon..."[1]

Studiul introductiv începe în mod inspirat cu două strofe din poezia eminesciană *Împărat şi proletar*, soluţie ideală de a introduce lectorul în atmosfera circumscrisă cărţii şi autorului ei. George presupune că Eminescu va fi citit prezentul volum, lăsându-se astfel inspirat şi nu întârzie să-i facă o primă necesară prezentare scriitorului său: „Proudhon rămâne autorul doctrinei „socialiste" asupra artei sau măcar precursorul ei genial şi nesocotit." Tot el aduce şi două argumente contrare care îl caracterizează, unul aparţinând unor diverşi sociologi – care consideră că „...opera sa de teoretician artistic este doar o expresie deviată a filistinismului moral – şi celălalt al istoricului Lionello Venturi – care se referă la el ca la un ...teoretician important, neglijat de istoricii de artă, a cărui estetică ar fi izbutit să aducă unele corecturi orientării idealiste germane."[2] O altă preocupare cu totul remarcabilă a lui Alexandru George a fost aceea de a recompune viaţa agitată a francezului, spre a ne prezenta o sumară, dar edificatoare biografie a acestuia. Aflăm că Pierre-Joseph s-a născut în anul 1809 la Besancon, într-o familie simplă şi fără posibilităţi, a avut o copilărie proprie spaţiului rural, iar şcoala a făcut-o destul de greu, dublând-o de diferite meserii, ceea ce nu l-a împiedicat să urmeze mai târziu, în pragul vârstei de 30 de ani, trei ani la Facultatea de Litere din Paris. Diferitele sale preocupări conexe spaţiului editorial – tipograf, corector de ziar – i-au consolidat un anume stil publicistic, propriu unui „agitator" sau unei personalităţi independente aflate permanent la limita riscului, pe care criticul român îl consideră ca fiind cel „...al unui ideolog... de felul unor Bayle şi Voltaire, ...Max Stirner sau Nietzsche. Cât priveşte concepţia de viaţă, propria filozofie, suntem înştiinţaţi că ...gândirea lui politică oscilează între ideea revoluţiei inevitabile şi aceea de reformă şi de „organizare" a claselor oprimate, în spirit mai degrabă mic-burghez."[3]

Ideologia sa, comună cu cea a la fel de controversatului în epocă Gustave Courbet, era o luptă deschisă împotriva convenţionalismelor şi în favoarea exprimării libere şi corecte a valorilor contemporaneităţii. Justificarea sa supremă îşi găsea modele în mitologia greacă şi latină, iar mai recent lui, în arta olandeză, dar respingea vehement cuceririle Renaşterii. De altfel, cei doi susţinători ai unui tip de realism „adaptat", să-l numim, au avut parte de critici acerbe din partea multor nume consacrate. Unii i-au

1 Pierre-Joseph Proudhon, *Principiul artei şi destinaţia ei socială*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 134-135.
2*Istoria criticii de artă*, trad. Constanţa Tănăsescu, Ed. Univers, 1970, p. 273.
3 P.-J. Proudhon, *Principiul artei şi destinaţia sa socială*, p. 9.

respins aprioric, alţii au încercat să-i înţeleagă şi să le explice greşelile. Alexandru George consideră că din prima categorie face parte Flaubert, iar din cea de-a doua, Zola. Ultimul aduce propriile răspunsuri ori drepturi la replică privitoare la unele afirmaţii proudhoniene, de reţinut fiind polemica lor asupra definirii artei. Cel combătut era de părere că arta este „...o reprezentare idealistă a naturii şi a noastră însine, în vederea perfecţionării fizice şi morale a speciei noastre."[4] Desigur, dezbaterea pornită atunci şi continuată astăzi se concentra, semantic, asupra termenului „idealist". Alexandru George vine cu propria teorie, în favoarea lui Proudhon, dar pe care noi îndrăznim să o considerăm eronată şi motivată subiectiv. El consideră că termenul este exclusiv un derivat de la „idee", în consecinţă, *...reprezentare idealistă nu înseamnă pentru gânditorul francez „idealizantă" sau „idealizatoare". Filosofia lui artistică poate fi mai bine numită „ideistă".*[5]Noi credem că este puţin probabil ca Proudhon să fi pus *...la temelia artei ideea*, în sensul său imediat şi de necontestat – consemnul acesta nu ar fi corespuns ideologiei sale, deja cunoscute -, dar nu negăm faptul că a dorit să dea o altă conotaţie, actualizată vremii lui, realistă şi experimentală, terminologiei lărgite „ideal-idealist-idealism". În sprijinul afirmaţiei noastre vine tot George, care va observa inserţii kantiene în filozofia francezului, atunci când acesta din urmă defineşte arta, fie ea *„realistă"* ori *„critică"*, drept *...o acţiune dirijată şi controlată permanent de intelect*. Declinându-şi competenţa de specialist în filozofie, Alexandru George nu analizează propriu-zis cartea de faţă, apărută postum, în 1865, dar îi trasează liniile directoare de influenţă şi de material de supus oricând unor discuţii interesante. Aşa se face că, vizând polemica Maiorescu-Gherea, descoperă că „...Proudhon ar fi părintele nemărturisit al teoriilor gheriste, formulate doar pe jumătate de criticul de la *Contemporanul"*.[6]Observaţia este relevantă, pe de o parte pentru că realizăm că francezul controversat era mai bine primit şi înţeles în România, în mod nesperat, iar pe de altă parte, pentru că se reconfirmă conturarea unui portret al unui Proudhon socialist. În altă ordine de idei, George remarcă ingratitudinea nu numai antumă, dar şi postumă, venită din partea unor foşti admiratori, discipoli neoficiali ai gânditorului, incriminându-l pe Lev Tolstoi, abia abţinându-se să nu-l acuze de plagiat – referirea se face la cartea acestuia din urmă, din 1898, *Întrebări adresate filozofiei şi psihologiei*.[7] Altminteri, finalul prezentării sale critice se doreşte o invitaţie sinceră adresată tuturor, de a-l citi şi a-l descoperi cum se cuvine pe Proudhon, ceea ce echivalează cu o semnificativă reparaţie morală adusă înaintaşului nostru european: „Studiul lui... constituie însă un reper în istoria artei şi, cel puţin pentru acest motiv, el trebuie cunoscut dincolo de cercul specialiştilor şi istoricilor disciplinei..".

Villiers De L'isle-Adam, *Povestiri crude şi insolite.* În 1992, este reeditată la Editura Cartea Românească această culegere de 29 de povestiri, în 240 de pagini. Alexandru George îi asigură traducerea şi, cum putem citi printre rânduri, a avut un cuvânt greu de spus în alegerea textelor şi în stabilirea ordinii includerii lor în cuprins, după criteriile sale valorice. Iată numai câteva exemple: *Invitatul, Vera, Fantasmele domnului Redoux, Legenda elefantului alb, Ucigaşul lebedelor, Navigatorul sălbatic, Secretul muzicii de altădată, Alesul viselor.* Prefaţa poartă un titlu, aşadar şi ea se dovedeşte insolită, *Scurtă descindere în lumea de multe miracole a lui Villiers de l'Isle-Adam* şi are mai multe părţi, anticipate de motto-uri reprezentative pentru conţinutul ce le

4*Proudhon et Courbet* în volumul Emile Zola, *Mes haines, causeries artistiques et litteraires*, Paris, 1866. (Ed. Francois Renouard, Paris, 1928, p. 27).
5 P.-J. Proudhon, *Principiul artei şi destinaţia sa socială*, p. 21.
6 Idem, p. 26.
7 Traducerea noastră (din limba rusă).

urmează: „Misiunea geniului e să pună ordine în Haos, Zeii mi-au dat însă şi sărăcia, ca să-mi facă gândurile şi mai sublime sau Ideea e forma supremă a realităţii însăşi." Lucrarea este printre cele de început traduse de Alexandru George – prima ediţie apare în 1973, la un an după cea dintâi traducere, *Marile doctrine literare în Franţa,* aparţinându-i lui Ph. Van Tieghem -, iar acest lucru este reflectat de stilul mai literar adoptat în comentariu şi în atitudinea mai înţelegătoare faţă de subiect, nimic altceva, decât o notă de subiectiv. Ceea ce transpare însă deplin, din fiecare dintre rânduri, este plăcerea scrisului, micul studiu fiind, dincolo de o informare generală, o pledoarie reuşită, în favoarea lui Villiers. În plus, modul în care i-a reflectat viaţa, rodul cercetării sale proprii, îl apropie pe francez de Eminescu şi probabil că lucrul nu este întâmplător, de vreme ce ei au fost contemporani. Scurta incursiune în conţinutul câtorva povestiri justifică diversitatea temelor susţinute de subiectele literare. George lasă impresia că traduce cu uşurinţă, poate pentru că pare deja un specialist în adaptările literare, dar nu ne îndoim nici de faptul că, prin genul prozei scurte, se află, dacă putem spune astfel, „pe teren propriu". Şi încă pe cel preferat, după cum vom vedea mai târziu – în următoarele decenii. Este foarte probabil ca astfel de traduceri să-i fi format deja mâna pentru propria sa înclinaţie spre „schiţa-nuvelă"[8] şi să fi constituit pentru el o şcoală nesperată. Pentru început, el se proclamă un avocat al scriitorilor nerecunoscuţi la justa lor valoare în timpul vieţii, printre ei introducându-l şi pe cel de faţă, găsind ca nejustificată ori uzată scuza general admisă, conform căreia „…artistul acela nu a fost al vremii sale." De fapt, suntem avertizaţi că ne aflăm în faţa unui „…idealist îndărătnic de încrezător în toate puterile şi drepturile visului"[9], ceea ce îi atribuie indirect un statut de independent, nu neapărat de rebel sau de nonconformist, dar de om liber în toată puterea cuvântului, parcă veşnic tânăr şi trăind fiecare moment al vieţii cu această splendidă inconştienţă în gând şi în suflet. Traducătorul însuşi consideră că autorul său „…a proclamat şi a susţinut în tot timpul vieţii sale cultul frumosului," explicând astfel dezinteresul iluştrilor semeni care erau în căutare de senzaţional, de absolut sau de înscrisuri revoluţionare. Cu toate acestea, Villiers se bucură de aprecierea lui Remy de Gourmont – şi el având o carte tradusă în limba română de acelaşi specialist -, numai că ea apare cam târziu, fiind chiar necrologul realizat celui elogiat în 1889: „Ca şi Chateaubriand, fratele său prin rasă şi prin glorie, …a fost omul …unui moment solemn; …din primul s-a născut catolicismul romantic…,din celălalt visul idealist şi cultul anticei frumuseţi interioare."[10] Este limpede că Alexandru George a pornit de la această încadrare, când şi-a gândit analiza. Biografia autorului este semnificativ redată în paginile introductive. Aflăm că descinde dintr-o familie *ilustră*, apar date despre părinţi, rude care au influenţat într-o oarecare măsură istoria Franţei – de pildă, un Philippe de Villiers, „gloriosul apărător al insulei Rhodos, mare maestru al ordinului devenit, după el, al Cavalerilor de la Malta"[11]-, care, sub raport teoretic, ar fi trebuit să-i asigure o existenţă fără griji unicului fiu, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, născut în 1838, într-un sătuc din Bretania. Cu toate acestea, tatăl, Joseph, se dovedeşte a fi un boem, risipind averea familiei pe visuri efemere –căutător de comori şi nepriceput investitor -, iar noi intuim că, în privinţa nonşalanţei afişate în cotidian, fiul îi va semăna în mod nefericit. Deşi nu a strălucit ca şcolar, „avea plăcerea de a hoinări, de a se pierde prin păduri," iar remarca lui George ne duce imediat cu gândul la Eminescu. Intrarea sa în viaţa literară se face la Paris, într-o perioadă de mari transformări sociale şi una destul de tulbure, nedefinită conceptual în cultură – o vreme a marilor interferenţe,

8 Încadrarea noastră.
9 Villiers de l'Isle-Adam, *Povestiri crude şi insolite*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992.
10 Le livre des Masques, p. 89, Paris, 1896.
11 Villiers de l'Isle-Adam, *Povestiri crude şi insolite*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1992, p. 10.

am spune -, când Hugo nu mai era în prim-plan, Balzac dispăruse fizic și în locul lor erau de găsit procese pe rol, intentate altor somități, precum Flaubert sau Baudelaire. Un timp al suprapunerii doctrinelor deopotrivă diverse ori îndrăznețe, când apusul romantismului făcea loc simboliștilor, parnasianismului, realismului și naturaliștilor. Alexandru George sugerează chiar că ar exista și germeni ai suprarealismului, dar noi considerăm exagerată supoziția. În acest peisaj tern, el și-i va apropia pe Wagner și Baudelaire, primului făcându-i și vizite în țara natală, iar celui de-al doilea datorându-i deschiderea către scriitura lui Poe - care îi va contura ulterior aura incipientă a unui autor de proză fantastică. Influența lor trebuie să fi fost una remarcabilă, dar considerăm că, în tot ceea ce a scris, Villiers este un produs tipic al acestei perioade nespecifice, nefiind deloc părăsit de gustul de a experimenta. Pe fondul, totuși, al unui postromantic incurabil. Începuturile sale îl găsesc în postura de poet a două volume, prin care nu obține nicio recunoaștere – în 1858 -, de prozator – *Isis*, în 1862 și de dramaturg a două piese – în 1863 și 1864, toate având aceeași lamentabilă soartă. O așteptată consacrare vine în 1866, grație colaborării sale cu Louis-Xavier de Ricard, care publică *Parnasul contemporan.* În 1875, Hugo îi premiază piesa *Lumea nouă* care, deși nu îi aduce o bunăstare financiară, atrage elogii răsunătoare din partea unor personalități respectate – Paul Bourget și J.J. Weiss. Din acest moment, viața sa începe să semene cu cea a unui înger căzut, ceea ce nu îl împiedică să scrie cu râvnă, ca într-o luptă de supraviețuire spirituală, deși George constată că face acest lucru cu foarte mare dificultate, neavând randamentul dorit. Cu toate acestea, rezultatul intrigă, el fiind de părere că „…povestirile au o logică perfectă a discursului narativ, o simplitate ușor vizibilă a structurii interne, o rapiditate a acțiunii”[12]. Sau poate tocmai de aceea. Reținem însă plasarea majorității personajelor sale la granița dintre *realitate și iluzie* și, în primul rând, deja amintitul gust pentru fantastic. Sfidând legile fizicii, construiește subiecte care puteau să șocheze în epocă, urmărind călătoria dinspre moarte spre viață – *Vera* – sau invers – *Semnul* -, aceasta din urmă fiind considerată de către traducător „...una din capodoperele literaturii fantastice universale: …atmosfera unei povești de groază, amestecul de firesc și de supranatural, dozarea lor savantă, gradația perfect ascendentă a sentimentului de opresiune…”[13]*Iluzia* atât de exploatată de Villiers în nuvelele sale *ia aspect de farsă sinistră*, consideră autorul studiului, mai ales în *Tortura speranței*, pentru ca mai apoi să se transforme în *ironie*, satiră și chiar *caricatură – Ucigașul lebedelor*. Nu suntem însă de acord cu observația criticului român, conform căreia, tot acest amalgam ar face din scriitor un *observator lucid și amar*, cu atât mai puțin un scientolog *modern*, toate aceste caracteristici înscriindu-se clar în genul fantastic, desigur, unul derivat din cel american și adaptat condițiilor din Franța mijlocului de secol XIX. Aparenta „observație lucidă” nu e decât precursoarea „visului”, iar gustul „amar” răspunde magiei indefinite pe care o propune o astfel de literatură. Modul în care scriitorul reflectă realitatea sa este o consecință a naturalismului născut din realismul acelei epoci. Ceea ce va remarca foarte bine însă George va fi *atmosfera ambiguă* din textele analizate, aflată în proximitatea *supranaturalului*, care, din punctul nostru de vedere, ne reconfirmă teoria enunțată anterior.

Émile Zola, *Saloanele mele.* În 1976, apare la Editura Meridiane, din București, volumul *Saloanele mele*, scris de Émile Zola, care beneficiază de traducerea și de o competentă prefațare ale lui Alexandru George. Pentru noi, este un nou prilej să-l redescoperim pe specialistul român nu numai în cunoscuta sa haină de critic literar, dar și în cea pe care a îndrăgit-o toată viața, de comentator al artiștilor plastici. Munca sa este

12 Idem, p. 25.
13 Idem, p. 19.

dublă acum, Zola fiind un romancier strălucit, care a transformat un hobby, al îndrăgostitului de pictură, în cel de gazetar ocazional, observator fidel al celor mai reprezentativi pictori ai timpului său. George va profita de ineditul situației și va transforma un studiu ce s-ar fi dorit a fi unul îndreptat spre un domeniu străin lui, într-o amplă demonstrație a relațiilor intrinsece dintre literatură și pictură - ambele așezate sub apanajul marii arte - mai ales a celor dintre naturalism și impresionism. Cartea cuprinde prezentarea celor mai importante „saloane", adică expoziții de anvergură, de interes național, dar și a câtorva expoziții de marcă, pe care Zola le-a vizitat, analizat și, într-o oarecare măsură, le-a și consacrat. Din prima categorie, și cea mai relevantă – dacă ne raportăm la titlu -, fac parte cele din anii 1866, 1868, 1875, 1876, 1879, 1880 și 1896. Se disting primul și ultimul, în viziunea corectă a lui Alexandru George, cel dintâi pentru că a reprezentat debutul lui Zola în calitate de critic plastic, iar celălalt, firesc, pentru că a închis o epocă de interes colateral pentru acesta. Cum era de așteptat, aflăm despre „activitatea... conjuncturală..., dar susținută cu o pasiune și un interes ce depășesc circumstanța și amatorismul",[14] în ceea ce îl privește pe naturalist. Românul intuiește faptul că eșecul începuturilor „...literare și publicistice," dar și vechea prietenie cu Cezanne l-au determinat pe Zola să accepte realizarea unor cronici plastice, pentru „Saloanele" oficiale ale vremii, la ziarul L'Evenement, devenit ulterior la fel de celebrul și astăzi, Le Figaro. O altă observație a sa rezistă, aceea că era o practică obișnuită pariziană, ca scriitorii să se dedice și acestei sfere, nominalizați fiind Diderot, Baudelaire sau frații Goncourt. Din această perspectivă, ne explicăm facil corespondențele dintre arte și curente literare, în chiar inima paradisului cultural european. Pe fundalul revolut al anului 1866, tânărul cronicar începe a se impune alături de alte personalități în devenire, precum Manet, „ca un creator care-și caută un ideal și, dacă se poate, aliați și adversari."[15] George decupează esențialul din confesiunile marelui înaintaș, constatând râvna celui din urmă de a răzbate într-o epocă destul de tulbure, în tranziție, printre nume ce vor face ulterior carieră – Degas, Renoir, Guillemet – și în ciuda unor aparente frustrări fizice, pe care și le adresează retoric: „...ce anume putea înțelege din pictură acest om foarte miop, care în tinerețe nu purtase ochelari din cochetărie?" La fel de inspirat este în momentul în care observă că în Franța de atunci, *producția de tablouri devenise un fel de industrie națională*, ceea ce anticipează și declinul, la un moment dat, al artei plastice, mai ales că se instituia o discrepanță între ceea ce oficialitățile reclamau, *„marea pictură"* și ceea ce publicul nutrea, *„pictura de gen"*. Dihotomia se accentuează într-atât, încât *pictura academică* ajunge să fie receptată ca una *profund populară*, aparent un avantaj, dar în cele din urmă un neajuns, care va conduce la o interpretare greșită a artei. Iată însemnările lui Zola: „Sălile... se întind cenușii, monotone, placate de pete dezagreabile și țipătoare, asemănătoare buchetelor de flori imprimate pe fondul neutru al hârtiei colorate." Pe de altă parte, este meritul marelui romancier să-și asume riscuri și să promoveze nume ce aveau să se detașeze indiscutabil nu după mult timp, așa cum a fost cazul lui Edouard Manet, în opinia lui George „artistul abia acceptat în Salon, ...singurul spirit novator între miile de expozanți". Este momentul ideal pentru criticul român să aprecieze curajul învățăcelului Zola și, mai mult decât atât, să justifice de ce impresioniștii au fost motivați primordial de atmosfera de nedreptate și de nemulțumire creată în jurul lor. Aici este cheia pentru înțelegerea gândirii zoliste: „El vede în impresioniști pe artiștii care rup cu o tradiție de convenționalism, academism și rutină." Mai mult decât atât, nu se ferește să-i numească pe Manet, Monet sau Pissaro „naturaliști". În această linie, Alexandru George observă că, de fapt, Zola îi situează pe impresioniști în galeria continuatorilor marii școli

14 Émile Zola, *Saloanele mele*, Editura Meridiane, București, 1976.
15 Idem, p. 7

franceze de „peisagişti", cu atât mai mult, cu cât şi aceştia din urmă se îndepărtaseră, la rândul lor, în mod declarat, de tradiţie. O dovadă concretă o reprezintă faptul că gruparea inedită a încurajat „pictura în aer liber", iar membrii săi şi-au pus semnătura pe această practică devenită la ei curentă, raportându-se în cel mai autentic mod la condiţiile meteorologice, nu neapărat la starea sufletească pe care ar fi provocat-o acestea. În plus, prefaţatorul român ajunge la o a doua concluzie fundamentală, analizând declaraţiile din volum, aceea că s-a remarcat drept trăsătură fundamentală a impresionismului francez, *anticonvenţionalismul*, explicat prin *poziţia artistului faţă de „subiect"*. De aici şi remarca excepţională, aceea că, deşi îşi propuneau să reflecte obiectiv realitatea, impresioniştii o interpretau subiectiv, modalitate ingenuă care îi va apropia profund de naturaliştii din literatură – adică de Zola, a cărui estetică era acum *în curs de elaborare* -, practic, o stare de lucruri care va defini excelent naturalismul însuşi, ca un curent literar novator. Un alt paradox, pe care îl surprinde corect George, este acela că „...astăzi, Zola ne apare mult mai aproape de pictura realistă, decât de cea impresionistă, cu toate că s-a dezis destul de hotărât de prima şi a susţinut-o activ pe cea de-a doua."[16] Este şi motivul pentru care, la început, şi-a manifestat deschiderea pentru Courbet, pe care l-a comparat cu Ingres şi Delacroix, deşi, la fel de acerb, a subliniat detaşarea de arta sa a tuturor tinerilor novatori. Adică a impresioniştilor.

Şi totuşi, la maturitate, Zola se va dezice de ei, după cum va lăsa de înţeles şi prin ultima sa participare la un „salon", cel din 1896. Aşa cum va sublinia Alexandru George, el va descoperi că intenţia direcţiei instituite îndrăzneţ împotriva oricăror convenţii, în favoarea adaptării la exigenţele sporite ale contemporaneităţii, se va transforma într-o tehnică extrem de apropiată de o altă... convenţie. Poate tocmai de aceea, romancierul de secol XIX îşi pierde din incisivitate şi experimentează – profităm de acest lucru spre a explica şi preferinţa sa pentru romanul experimental, pe care şi criticul român o invocă nu întâmplător în acest context -, apropiindu-se, de pildă, de un Degas - devenind nostalgic faţă de renascentişti -, căruia nu-i contestă anti-impresionismul. Practic, pictorul vorbea tot despre un convenţionalism în artă, găsit la generaţia lui Manet, explicabil prin probabila existenţă a unor *scheme prestabilite*, ceea ce îi putea situa pe cei din urmă într-o opoziţie necalculată faţă de ei înşişi – practic foarte îndepărtată de naturalişti, cu care şi-ar fi susţinut doctrina, prin „înrudirea" estetică. În fine, George remarcă sincer faptul că la peste un secol distanţă de la începuturile de cronicar plastic, Zola ar putea să pară superficial, ca percepţie şi credibilitate în lumea celor cunoscători, dar nu-i contestă deloc *o mare forţă a convingerii*, de care trebuie să se fi folosit în chip strălucit în vremea sa, când „cronicile sale reprezentau o pledoarie pentru arta nouă şi pentru propria sa artă."[17] Este cert faptul că scriitorul francez a fost un artist complet, care a ştiut ce să ia din toate formele de exprimare artistică, astfel încât să-şi definitiveze stilul remarcabil, atât de cunoscut. Lumea sa în oglindă era, până la un punct, o pată de culoare de pe orice pânză bine realizată, la un pas distanţă de fotografie, adică de ceea ce lăsa a se întrevedea substanţa scrisului zolist. Iar prefaţatorul şi traducătorul, profund lămurit de spiritul său şi graţie acestor demersuri, nu întârzie să constate elegant, în finalul studiului său: „Dialogul lui Émile Zola cu arta plastică – în fond un dialog al literaturii cu pictura – nu se rezumă numai la unele confruntări de principii şi realităţi, cel mai ades contrazicătoare, ci are... şi unele „popasuri" de interes intrinsec, în care gustul, inteligenţa şi simpatia largă pentru creaţia artistică, văzută ca o forţă a vieţii, se verifică într-un fel mai variat decât s-ar crede la o examinare superficială."

16 Idem, p. 17.
17 Idem, p. 29.

Remy De Gourmont, *Eseuri.* Alexandru George asigură o bună traducere și realizează o prefață competentă pentru o carte de referință din peisajul criticii literare franceze, care a fost publicată în 1975, la editura Univers, din București. Volumul include „eseuri", corespunzând ideal titlului, selectate din mai multe contribuții vaste ale lui Remy de Gourmont: *Cultura ideilor, Promenade literare și filozofice, Cartea măștilor* și *Disocieri.*

Scopul specialistului român rezultă a fi conturarea unui minimal profil de critic și de filozof al francezului analizat, mai puțin recognoscibil fiind cel de ilustrare a argumentelor sale prin raportare la conținut. Din acest punct de vedere, cuvântul înainte ne pare inferior altora, în care eram obișnuiți să ne informăm deopotrivă în legătură cu viața și opera personalității aflate sub lupă. Concret, sunt incluse un portret necesar al omului, pe alocuri realizat chiar cu tușe sentimentale, un parcurs profesional general și foarte puține referiri la textele incluse în volumul prefațat. Sunt făcute observații de fond asupra *Promenadelor...* și este introdusă o precizare, pornind strict de la un anumit articol, *Creația subconștientă*, din *Cultura ideilor*. În schimb, este foarte bine evidențiată relația critică-filozofie, grație caracterizării excelente a specialistului Gourmont, și el observat atent de George, din aceleași perspective. Autorul studiului introductiv apreciază că francezul este *unul dintre cei mai însemnați critici* de la *începutul veacului* trecut, prin *gust, argumentație directă și simplă cultivare a inteligenței*[18], pe fondul general al unei critici franceze în plină transformare – s-ar putea bănui chiar „declin" -, care, îndepărtându-se de trecut, începuse prea mult să-și asume o *funcție foarte firească a inteligenței omenești.* Tabloul acesta general devine astfel unul particularizant pentru Gourmont, pe care George îl plasează într-un cerc interesant, deopotrivă al simplității și al erudiției, un „compozit" de succes pentru oricare dintre cititori. Disponibilitatea analitică a celui dintâi este măsura unei indiscutabile inteligențe native, dovedită prin reușita observației unor genuri diverse, dacă ar fi să numim numai poezia și istoria culturii. În nota-i caracteristică, prefațatorul găsește legături între formarea personală și rezultatul ulterior profesional al criticului. Aflăm că normandul născut în 1857 a avut un parcurs școlar sincopat, o educație familială austeră și un debut prin două romane – *Merlette* și *Patrice* -, care nu au asigurat mult timp strălucirea visată. O boală nemiloasă și incurabilă atunci, un lupus tuberculos, l-a mutilat fizic pe viață și l-a transformat într-un perpetuu izolat de lume, dar nu și de propriul univers ideatic. Recunoscut și astăzi ca un critic al simboliștilor și al simbolismului – dar nu drept un critic simbolist, insistă Alexandru George -, s-a implicat constant în viața revistei de profil *Mercure de France,* din 1890. Un alt ghinion fantastic, un articol defăimător la adresa oficialităților timpului, îi atrage oprobiul public și pierderea slujbei de la Biblioteca Națională. Presupunem că românul a insistat asupra acestor detalii personale, conjuncturale, pentru că e posibil ca, până la un punct – critica simplă, job-ul de la bibliotecă, relativa izolare -, să se fi regăsit în ele. *Cartea măștilor*, prin două volume publicate 1896 și 1898, unanim acceptată drept *capodopera carierei lui de critic*, este, din perspectivă georgiană, singulară, inedită și curajoasă, prin reușita prezentării unor scriitori necunoscuți, dezvăluiți, oportun, la timpul lor. Vrând-nevrând, George aduce unele contradicții în termeni, nu din vina sa, ci observând flexibilitatea critică a unui înaintaș deopotrivă îndrăgostit de Boileau, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, dar și de simboliști. Tocmai această libertate de acceptarea gustului literar în cele mai surprinzătoare asocieri i-a adus faima de „om la țintă", capabil prin luciditate, obiectivitate și sinceritate, să aprecieze exact ceea ce mintea îi dicta, nu neapărat „un trend". Este și acesta un tip de „critică nouă", să-i spunem - pe

18 Remy de Gourmont, *Eseuri*, Editura Univers, București, 1975, p. 5.

care, fără a o numi, o subliniază traducătorul -, o modalitate de eliberare prin gând şi simţire, fără constrângeri externe. O altă observaţie interesantă pe care o face George este apropierea lui Gourmont de romantismul german, absolut involuntar şi în necunoştinţă de cauză, coincidenţă pe care o pune tot pe seama orientării simboliste, care, prin anti-naturalismul convins, deducem că se apropie nesperat de mult de un romantism târziu. Nu este mai puţin adevărat că ipoteza este viabilă, fie de-ar fi să ne gândim la cel mai bun exemplu autohton, prin excelenţă romanticul (întârziat) Eminescu, cel care a probat trăsături simboliste în câteva dintre operele de sfârşit al carierei literare (iar timpul corespundea celui în care apărea articolul macedonskian - 1881). Din lectura aceloraşi două volume, prefaţatorul constată că autorul este „ca un critic de a doua instanţă", ceea ce ne-ar induce o lipsă de originalitate. Se desprinde astfel o altă particularitate a celui analizat, anume preferinţa pentru anumiţi autori – Andre Gide, Paul Claudel, iar acestuia din urmă, de la debut îi oferă o şansă fantastică -, prudenţa faţă de alţii – Flaubert, sub pretextul că îi apreciază opera, dar este oricum recunoscut la nivel critic – ori reţinere faţă de Rimbaud. Deşi contemporan şi devotat impresioniştilor, George remarcă faptul că istoria literară nu l-a perceput ca un specialist de această factură, dând vina pe subiectivismul său, recunoscut de altfel, într-un text din *Promenade...*, de către cel vizat: „Critica este cel mai subiectiv dintre toate genurile literare". Aşa stând lucrurile, nu ne mai îndoim de modul conştient în care Gourmont şi-a aplicat propriile metode, iar noi găsim latura circumspectă a personalităţii sale un examen şi mai greu de trecut. Ni se pare mai dificil să fii pregătit permanent pentru un drept la replică, decât să formulezi unul propriu, dar nesigur. Românul constată, la rândul său, cum maturitatea îi aduce un plus de receptare a întregului *fenomen literar*, ceea ce îl îndepărtează de sensul imediat al „subiectivităţii". Suntem departe de a-l considera pe părintele *Culturii ideilor* un controversat sau un rebel – deşi aici se vorbeşte când de nonconformism, când, amestecat, de persiflare, ironie, dar şi moderaţie - şi tocmai de aceea punctele de vedere disociate, până la urmă, ale traducătorului, riscă a induce în eroare un neinformat. Cât priveşte „originalitatea", din aceeaşi prefaţă aflăm că normandul a întemeiat în 1914 o „revistă de analiză a ideilor şi de critică", ceea ce confirmă şi capacitatea sa responsabilizatoare şi, implicit, gustul pentru inedit. În plus, spre sfârşitul studiului, chiar este lăudată preocuparea sa pentru găsirea şi promovarea scriitorilor originali... În schimb, Alexandru George observă excelent influenţa francezului asupra *tinerilor scriitori englezi* şi, în genere, asupra reprezentanţilor interesaţi, veniţi din ţări de limbă engleză. S-ar putea spune că spiritul gourmontian ar fi fost mai potrivit celui peninsular şi, într-o oarecare măsură, şi drama sa personală s-ar înscrie în acelaşi peisaj, omul părând un personaj din *La răscruce de vânturi*, iar profesionistul – un damnat al lui Hardy. Deşi specialist în poezie, el a fost imediat acceptat ca mentor, de nume grele precum T. S. Eliot, Aldous Huxley ori Ezra Pound. Ca filozof, i se atribuie acum ataşamentul faţă de fenomenul *disocierii ideilor*, dar trebuie să spunem că demonstraţia făcută de traducător, referitoare la terminologie, nu este convingătoare. Se repetă, practic, încercarea stăruitoare şi din cazul lui Proudhon, când o interpretare lexicală trece de sensul primordial şi poate conduce spre o „pletoră" filozofică fără substanţă: „Pentru el, definiţia ideii e deopotrivă simplă şi dificilă, deoarece în forma în care era întrebuinţată pe vremea lui, ideea, dacă nu e o deformare a cuvântului ideal, e o reminiscenţă rătăcitoare din filozofia lui Hegel..."[19] Şi *poet* adept al unei *vieţi intense*, în aceeaşi apreciere critică, filozofului îi mai parvine, involuntar, o caracterizare discutabilă – deşi intenţia este una lăudabilă -, pornindu-se de la o definiţie a *procesului creaţiei*[20]. Pe de o parte, George constată că „activitatea

19 Prefaţa la *Eseuri*, autor Remy Gourmont, editura Univers, Bucureşti, 1975, p. 17.
20 În articolul *Creaţia subconştientă,* din volumul *Cultura ideilor.*

artistică se desfășoară într-o alternanță de stări de luciditate și travaliu obscur al subconștientului, iar pe de altă parte, că Gourmont respinge rolul visului în actul de creație, deși visul poate fi uneori o formă de manifestare a stării subconștiente".[21] Nouă, afirmațiile ni se par de un truism absolut. Procesul creației nu poate fi oricum gândit într-o formă „pură", iar la nivel filozofic „visul" capătă valențe mult mai complexe, capabile să treacă de la conștient la subconștient sau chiar să experimenteze în paralel cele două stări. Pentru un observator fie el și lucid, dar nepretențios, pentru un filozof nespecialist, dar fără studii aprofundate în domeniu, cum era cel analizat, este imposibil să se fi procesat atâtea stări ale minții și tot atâtea rezultate ale interpretării spiritului. „Dublul" pe care îl invocă Alexandru George poate fi unul real, venind dintr-o educație nonformală, intelectuală, dar nu are calitatea unei percepții profund și incontestabil filozofice. Gourmont nu a mers atât de departe pe acest tărâm.

O ultimă constatare corectă pe care o face prefațatorul este influența francezului asupra literaturii române. Aflăm că despre el au scris, diferit, Mihail Sebastian și Mircea Eliade, că a devenit un mentor indirect pentru Mihail Ralea sau Paul Zarifopol și, mai presus de orice, că l-a influențat decisiv pe E. Lovinescu, cel care îi va fi datorat parțial, ca personalitate critică, de tip raționalist, „spiritul intelectualist riguros și gustul artistic". Indiscutabil.

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *În jurul lui Alexandru George*, Vatra, nr. 11/nov. 2009, p. 79-80.

Boldea Iulian, *Simbolism, modernism, tradiționalism, avangardă*, Editura Aula, Brașov, 2002.

Boldea, Iulian, *Memory, identity and intercultural communication*, Nuova cultura, Roma, 2012.

Battaglia, Salvatore (1904-1971), *Mitografia personajului*, traducere Alexandru George, Editura Univers, București, 1976.

Buzași Ion, *Valori creștine în poezia românească*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2009.

Cistelecan, Alexandru, *15 dialoguri critice*, Editura Aula, Brașov, 2007.

Moceanu, Ovidiu, *Literă și duh*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

Proudhon, Pierre-Joseph, *Principiul artei și destinația ei socială*, Ed. Meridiane, Buc. 1987.

Richard, Jean-Pierre, *Literatură și senzație,* Editura Univers, București, 1980.

Ruja, Alexandru, *Literatura sub vremi*, Ed. Universităţii de Vest, Timişoara, 2004.

Starobinski, Jean, *Relația critică,* Editura Univers, București, 1974.

Stănescu, Emil. *„Lumini şi umbre" ale umanului,* Litere, anul VI, nr. 4(61), aprilie 2005.

Stănescu, B.-Al., *Fața nevăzută a umbrei,* Adevărul literar și artistic, nr. 668/iun., p. 8-9, 2003.

Ștefănescu, Alex, *Alexandru George*, România literară, nr. 14/12-18 apr. 2000, p. 12-13.

Ștefănescu, Dorin, *Hermeneutica sensului*, Editura Cartea Românească, 1994.

Villiers de l'Isle-Adam, *Povestiri crude și insolite*, Editura Cartea Românească, București, 1992.

Zola, Emile, *Saloanele mele*, Editura Meridiane, București, 1976.

21 Prefața la *Eseuri*, autor Remy Gourmont, Ed. Univers, 1975, București, p. 19.

ANDREI BODIU – EXISTENCE AS A POETIC MODALITY

Mariana Pantaleru (Pascaru)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The Romanian poets f rom the 80's and the 90's bring their poetry as close as they can to the daily existence and the colloquial language is their instrument of speech. The accent is placed on the biographic self of the writer and "the new anthropocentrism" is focusing on the human being in its concrete data, on the physical and sensorial perception, on "the here and now". Therefore, their poetry is more personal, by increasing the ontological commitment towards the text. The writing, as well as the interpretation of the poem, is oriented towards the receiver/reader, through emphasizing the communicative aspect of the discourse instead of the stylistic one. Andrei Bodiu's poetry is "the poetry of the daily routine" in search of the intrapersonal communication of the self. The poetic discourse starts from de-structuring the colloquial language and the sequential processing of the effective communication elements by placing it in the matrix of terse voicing. The enunciation is elliptical, fragmentary, "monochromatic and monosyllabic". The poet either combines or abolishes the relations between the real life objects and the notions their refer to, he creates what we can define as language attitude, because the contextual designation of a word is based on the relation between the content it is expressed by and the one that has to be expressed.

Keywords: colloquial language, new anthropocentrism, transitive language, language attitude, biographic self.

Andrei Bodiu, criticul literar, afirma că trăsăturile „modelului" optzecist ar fi starea socială de „semi-ilegalitate", puternica solidaritate de generaţie, apetitul teoretic, „realismul", biografismul. Andrei Bodiu[1] preferă conceptul de „optzecism", pe care îl consideră „ultimul model poetic românesc", întrucât raza sa de acţiune „începe la sfârşitul anilor '70 şi continuă şi astăzi". Naşterea optzecismului e identificată cu o succesiune de patru acte fondatoare consumate în intervalul 1977-1979 (înfiinţarea Cenaclului de Luni; grupajul lunedist publicat în mai 1978 în *România literară*; ancheta *Dreptul la timp* din *Echinocţiu* şi debutul lui Traian T. Coşovei cu *Ninsoarea electrică*), în timp ce sfârşitul paradigmei ar fi fost amânat de faptul că, „în ce are mai bun, poezia născută în anii '90 continuă, adânceşte modelul poetic propus în anii '80"[2].

Simona Popescu[3] pledează pentru o regăsire a dialogului poeziei cu cititorul printr-un limbaj transparent, lipsit de mediere, punctând ideea că „Poezia reprezintă un tip de conduită culturală în funcţie de sistemul social şi are o dublă funcţie indicială: conţine pe de o parte, în subtext, modelul unei epoci istorice şi culturale şi pe de altă parte, oferă prin chiar propriile proceduri formale (limbaje, convenţii) informaţii cu privire la atitudinea generală a individului vizavi de contextul său. Cu alte cuvinte poezia e un model al lumii şi al individului aparţinând unui anumit timp şi spaţiu (istoric şi tipologic)."

1 Andrei Terian, *Andrei Bodiu: radicalizarea programatică a prozaismului*, în *Cultura literară*nr. 485 din 19-septembrie-2014
2 Andrei Terian, *Lucr. cit.* , în *Cultura literară*nr. 485 din 19-septembrie-2014.
3 Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, p.186, în *Aisbergul poeziei moderne*, p. 232.

Magda Cârneci[4] consfințește principiile generației ‘80 prin „asumarea , din interior și fără false alarme, temeri, clamări, a condiției umane și a societății tehnologice contemporane, nu numai la nivelul vocabularului, ci și la cel al construcției interioare a versului, la nivelul sintaxei, la nivelul intim al imaginii, și mai ales la nivelul unui nou mod de a simboliza și a gândi simbolul.

În prefața de la "Romanian Poets of the 80s and90s"(studiu introductiv la volumul cu același titlu, în limba engleză, poetica anilor ’80și’90 a fost definită ca o poetică „underground". Termenii unificatori pentru poeții publicați în această perioadă, ar fi „realitate" și „biografie". Este indiscutabilă relația dintre realitate și sine în poemele lor. Acești poeți nu concep creația ca pe o simplă înșiruire de noțiuni abstracte; pornesc de la un fapt concret, banal în aparență, încercând să sugereze Ideea reieșind din palpabilitatea acestuia. De fapt, poezia anilor ‘80, la fel ca și cea a anilor ‘90, poate fi caracterizată ca poezia de zi cu zi, poezia cotidianului.

Un radicalism al recepției în continuă ascensiune și implicit al exprimării realului poate fi considerat o trăsătură esențială la poeți ca Andrei Bodiu, Simona Popescu, Caius Dobrescu și Marius Oprea. Apropierea de real și concret implică transformări la nivelul limbajului poetic. Într-un eseu reprezentativ pentru noua lirică, Mircea Cărtărescu afirmă că „nu se mai poate respira în cadrul tiparelor poetice care-și pierd denotatumul în praful conotațiilor.”[5] Urmând această idee, Simona Popescu, atunci când dezbate posibilitățile de explorare a limbajului poetic în căutarea unei noi „coerențe entropice", declară că „cel mai potrivit ar fi poate un limbaj tranzitiv, transparent, nemediat, multifuncțional, care să-și recâștige funcția de comunicare reală, cu implicații morale, psihologice, etice în sensul cel mai înalt (estetic) al acestor cuvinte"[6]. Produsul artistic se întemeiază ontologic pe actul creator, iar limbajul ca activitate creatoare „poate fi pus, în acest sens, pe același plan cu celelalte activități libere ale omului, precum arta, știința, filosofia”[7]. La acest nivel, privim limbajul ca funcție semnificativă înțeleasă ca enérgeia, căci el nu este doar întrebuințare, ci creație de semnificate, „creație de conținut și semnificație în același timp”[8]. Astfel, limbajul este obiectivare a înseși cunoașterii, înțeleasă drept concepție a ceva identic cu sine însuși și diferit de toate celelalte. Din acest punct de vedere, această considerație postulează limbajul, în funcția lui primordială, drept conținut al conștiinței. Devine clar că, obiectele experienței fizice aparțin deja acestui conținut: *Și capul și mâinile noastre sunt/ închise/sunt legate/nu se vede nimic./ Sunt aici aici aici/suntem puși unul lângă altul/ne învârtim în cerc/ne învârtim în cerc/simțim căldura și frigul și ploaia și ninsoarea/și ploaia și căldura și ninsoarea și frigul/atât/atât”*(*epilog*).Semnificatul lexical comun al cuvintelor din seria: *căldura, frigul, ploaia, ninsoarea,* corespunde înțelegerii unui „ce” al lumii extralingvistice și structurează la nivel primar experiența poetului în lumea dată, dar și situarea lui într-o lume proprie, atribuită neputinței de a se sustrage din cercul acestei lumi. Iulian Boldea[9] observa la Andrei Bodiu că *„limbajul poetic are o ţinută ascetică, directă, ilustrând un refuz al dicţiei utopice, din specia mirajului sau accentele oraculare. Scriitura e, astfel, dincolo de aspectul său frust, pliată pe un scenariu al imanenţei şi al problematizării, de o coerenţă indiscutabilă, în măsura în care ea reflectă continuitatea, echilibrul vocii poetice, de ton şi de viziune, în redarea*

4 Magda Cîrneci, ((Magdalena Ghica), răspuns la ancheta *Dreptul la timp*, în rev. *Echinox*, nr. 11-12, 1979, în *Aisbergul poeziei moderne.*
5 Mircea Cărtărescu, *Cuvinte împotriva mașinii de scris*, p.172, în *Aisbergul poeziei moderne*, p. 232.
6 Simona Popescu, *Sensul poeziei, astăzi*, p.186, în lucr, cit. p. 232.
7 Eugeniu Coșeriu, *Omul și limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii și lingvistică generală, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”*, 2009, p.43.
8*Ibidem* p.47.
9 Iulian Boldea, *O poetică a renunțării*, în revista *Vatra*, nr.8/2017, p. 66-67

*unei poetici a cotidianului, din care orice retorism este exclus, din care orice ispită a iluziei se retrage."*Din aceste câteva puncte de vedere, se impune o cercetare a acestui limbaj nou, atât din perspectiva psiholingvisticii, disciplină care cercetează limbajul ca pe o formă de manifestare a psihicului uman; „the study of the mental faculties involved in the perception, production, and acquisition of language" (Cambridge Dictionary[10]), cât și din cea a poeticii cognitive, componentă a lingvisticii de acest tip, prin care se studiază mecanismele de creare și de receptare cognitivă în textul poetico-literar. Încercând să definească poetica cotidianului, a realității, Alexandru Muşina[11] observă că este „o poezie despre viaţa noastră obişnuită, dar totodată care exprimă şi poezia din această viaţă". Așadar, limbajul prin care se realizează o astfel de poezie trebuie să fie studiat după modelul contextual-dinamic, un model adecvat, deoarece porneşte de la realitate, adică de la actul concret de comunicare. El se realizează la trei nivele: *nivel verbal, extraverbal şi paraverbal*. Toate acestea formează ceea ce în psiholingvistică poartă numele de *sintaxă mixtă*[12]. În egală măsură, poezia trebuie să i se „deschidă" cititorului, iar psiholingvistica privește atât emițătorul, cât și receptorul drept un „organism" creat pe mai multe coordonate: pe de o parte cele interne (particularităţile organice, mijloace fiziologice personale, caracteristici de organizare psihică, date ţinând de temperament, experienţa de viaţă), pe de altă parte, coordonate externe (ambianţă social-istorică, moment personal): *„Ai dreptate Caius e bine să/Ai bani./Acum când mâncăm/Creveți scoici pește/Pe malul Mediteranei cu Adriana/Mă gândesc și eu că am/Bani"*(*Juan de Borbo*). Toate acestea au valoare variabilă, deci acelaşi mesaj poate fi formulat sau recepţionat, în momente diferite, în moduri diferite de către aceleași instanțe (reale sau abstracte): *„Stăm pe nişte scaune înalte de sârmă și/terminăm de mâncat. Tu un dublu cheeseburger/eu cele cinci aripioare/Discutăm despre cât de greu se găsește astăzi/Un loc de veci"* (*Firul alb*).

Sistemul are în componenţa sa întreg ansamblul elementelor active în comunicare, punând accent pe implicarea/sustragerea de la implicare psihologică a subiectului enunțiator (poetul).O reflectare tematică a implicării este biografismul (în accepțiunea lui Alexandru Muşina – *nou antropocentrism*, adică o „centrare a atenţiei pe fiinţa umană în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existenţa noastră de aici şi acum, temă predilectă, relevată în poeme ca *Despre cum iese sufletul din noi*: *„Mă străduiesc să scot/ cercurile pe care bunica/ le-a pus cap la cap ca/ să stai tu o secundă/ să le priveşti./ Priveşte cum nimeresc buza/ pungii groase aproape opace cu ultima piesă/ de lego./ Privesc cum vii tu şi/ răstorni vesel punga"*sau în *În timp ce Adriana omoară ţânţari:„Pe acesta nu l-am nimerit. I-am rupt / Doar piciorul.» Râde/ şi râsul ei îmi umple ochi/ paharul de vin."*Astfel, poezia devine „personală, crește angajarea existențială vizavi de propriul text"[13]. Tehnica poetică are drept surse autenticitatea ca principiu moral traductibil în relaţie cu refuzul poetului de a trăda esenţa autentică a fiinţei sale. Poezia lui se pliază pe un statut care înglobează atât aspectul biografic, dezvăluind adesea „imaginea salahorului birocratic,"[14] a individului ce resimte acut tranzitul ca mod de a fi, cât și pe cel poetic, subscris „unei re-liricizări prin reorientarea către substanța ontologică a discursului"[15]: „ *Aici stau eu. În căminul/16 sigur e greu e chinuitor să/creşti un copil și soră-mea/are unul mama ne-a crescut pe toți patru și/iată-mă întins în pat la 21 de ani sau/stând la masă cu o carte în mână. Aici/și acum. În camera 319/printre pânze subțiri albe sau*

10 "studiul facultăţilor mentale ce implică percepţia, producerea şi achiziţia limbajului" – traducerea autorului; Alexandra Ciocîrlan Radu Drăgulescu, *Distorsionări ale comunicării. Cercetări de psiholingvistică*, p.54.
11 Alexandru Mușina, *Poezia – O șansă…*,în *Aisbergul poeziei moderne*. p. 232.
12 Alexandra Ciocîrlan, Radu Drăgulescu, *Lucr.cit.*, p.54.
13 Alexandru Mușina, *Poezia – O șansă…*, în *Aisbergul poeziei moderne*. p. 232.
14Felix Nicolau, *Ce ne mai fac optzecistii?*,articol publicat în ediţia tipărită a *Ziarului Financiar* din 14.05.2010.
15 Dumitru Chioariu, *Noua poezie nouă*, Cluj-Napoca, 2011, prezentat de Raul Popescu în rev. *Astra* nr.33, august, 2009).

roșii/și cât de puternică e acum lumina ea atinge/covorul plin de păr și de/fire de praf. (*319)* Valoarea existențială atribuită stării de lucruri din aceste enunțuri - semnificatul ontic – are caracter asertiv și ia naștere prin înscrierea experienței poetice în sfera principiului universalității individului[16].

Originari din Braşov: Andrei Bodiu, Caius Dobrescu, Marius Oprea şi Simona Popescu, reprezentând Grupul de la Braşov, au debutat într-un volum colectiv, „Pauză de respiraţie", în 1991 la Editura „Litera".Cei patru scriitori se disting prin individualitate şi inovaţie poetică, prin directeţea rostirii propriei vieţi interioare şi deschiderea spre existenţă.

Alexandru Muşina identifică şi la ei o trăsătură pe care o aveau scriitorii optzecişti: existenţa unei poezii a textului, prin care eul individual este pus în relaţie cu textul. Surprinzător rămâne faptul că „fiecare dintre aceşti poeţi încearcă să se regăsească pe tărâmul creaţiei, raportarea la text şi, implicit, la poezie devine de multe ori act declarat programatic."[17] Andrei Bodiu nu se sfieşte să spună că-ţi trebuie curaj pentru a scrie, răspunzând în *Poiem* unui interlocutor empiric : *„Unde e curajul tău de poet?"/ ne-a întrebat Bogdan."* Lumea nu pare a avea nevoie de poezie, de poet,iar aluzia la gratuitatea actului poetic este semnalată retoric şi nedefinit: *„Are cineva nevoie?/Are cineva nevoie de chipul meu de mâna dreaptă/ a femeii?* (*Poiem*). Poezia nu îşi caută timpul, de fapt, ea este atemporală, pentru că delimitările şi treptele creaţiei nu aparţin biologicului, vârstelor, preocupărilor: „*Dimineaţa nu este pentru poezie/ Cum nu este nici pentru dragoste"*, pentru că dimineaţa este pentru muncă. Neaşteptat, „*nici seara nu este pentru poezie*" pentru că seara perpetuează momentele zilei. Poezia devine reflecţie care poartă chipul poetului: *„Şi aceeaşi imagine. A mea. Repetată."*

Andrei Bodiu restrânge viziunea asupra realului într-o spaţialitatea proximităţii imediate, a unui aici şi a unui acum, este o poetică a instantaneului. Poetul încorporează spaţiul în poezia sa pentru a reda o imagine a lumii în care trăieşte, prin metafore ontologice: *„Instalaţiile tale vorbesc sacadat despre moarte.// Am văzut o olandeză/ Luându-şi copilul din dreptul/ Exponatelor tale şi făcându-l să privească/ La Rembrandt.// Instalaţiile tale turuie-ntruna cu kitschul.// Am văzut un bunic american/ Explicându-le nepoţilor/ Că şi în secolul XIX cu Monet/ S-a întâmplat ca lumea să strâmbe din nas.// Chiar cred că fotografiai lumea/ Care strâmbă din nas/ Cu sutele tale de ochi/ Înfipţi pe picioare"*.(*Jan Fabre la Luvru)*

Noul spaţiu considerat non-categorial şi intimitatea eludată, punctează sentimentul că explorarea vieţii obişnuite este la fel de interesantă şi angajantă ca aceea construită pe principiile fanteziei. Poemul „319" dezvoltă un cadru care se restrânge concentric(căminul, camera, dulapul, uşa): „*Camera mea/ un hublou prin care îmi urmăresc călătoria. Ce / glasuri frumoase au naufragiaţii glasuri/ care acoperă vântul care/ izbesc singurătatea*". El poartă conştiinţa faptului că din mijlocul acestei „contingențe biografice"[18]se naşte într-un mod unic fiinţa din lăuntrul său: „*Aici construiesc eu o nouă personalitate./ Aici stabilesc eu începutul şi sfârşitul/ după amiezii mă prinde aici*"„*Pe fiecare perete. Pe mese. Pe fiecare dulap. Pe uşă. Aici sunt cel mai puternice."*("319"). El este un doar individ(un fapt individual) particular şi irepetabil, este totodată un mod general de a fi, căci viziunea lui nu se construieşte prin abstractizare şi generalizare, ci prin ,,cunoaşterea antepredicativă[19]", prin intuiția esenței acestei

16 Eugeniu Coşeriu, Horst Geckeler, *Orientări în semantica structurală*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2016, p.156.
17Aurora Stănescu, *Instanțele comunicării lirice în poezia postmodernă*, în teza de doctorat, Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureș.
18*Ibidem.*
19 Eugeniu Coşeriu, Horst Geckeler, *Lucr.cit*., p.157.

personalități-umbră: *dincolo e umbră(...)/Și umbra se desface în sute de bucăți/care respiră și se mișcă.*

Discursul poetic pornește de la destructurarea limbajului obișnuit, de la prelucrarea elementelor comunicării eficiente prin modificarea formei cuvintelor, prin ancorarea sa în matricea lapidarului. Enunțarea este eliptică, fragmentară, „monocromă și monosilabică”[20]: *A, Andrei/ B, Bogdan/ C, Caius,Corina, Claudiu/ D,E,F,G,H,I,J,K* (*Trezirea*). Substanța ontologică a poeziei se întemeiază pe folosirea limbii ca manifestare concretă a „faptului lingvistic individual – iar mesajul pe care îl configurează este „rezultatul selecției și al combinării lexicale individuale”[21]. Prin recursul poetului la o acțiune de combinare sau desființare a raporturilor între obiectele din realitate și noțiunile pe care le exprimă ele, pornind de la existența „unor baze fiziologice normale precum și a condițiilor psihice generale”, se creează atitudinea de limbaj, căci, semnificațiile desprinse din context se bazează „pe relația dintre materialul *prin* care se exprimă şi cel care *este de* exprimat.”[22] Poemul *Depresivi. Nevrotici „Depresivi. Nevrotici./Uitând să trăiască./ Alunecă de la uşa albă/ La geam şi înapoi./ Mai bine nu te-nvârți în loc/ Şi aleargă mai departe. Aceiaşi porumbei/ Şi aceleaşi vrăbii./Loveşte fiecare piatră/Într-un exerciţiu de aerisire./La capătul respiraţiei/O acoladă.”* recurge la o rostire aparent albă, care subliniază legătura dintre elementele realului: *ușa*, *geamul*, *porumbeii*, *vrăbiile*, *piatra*, percepute într-un mod diferit ca sugestii ale unor stări existențiale ale subiectului enunțiator, manifestate în contact cu inconștientul –marcat prin ambiguizarea voită a categoriei verbale - și conștientul trecut prin filtrele hiperlucide ale condiționării umane.

Această redimensionare a limbajului ține de realizarea concretă a limbii, care „pentru a îmbrăca în forme sensibile și descifrabile”[23]generatoare ale mesajului recurge la un sistem verbal lingvistic definit, limba. Pentru poet, aceasta devine un bun personal, rezultat al unui proces selectiv denumit sistem lingvistic individual (SLI). Din cadrul acestui sistem, el își alege în fiecare moment al comunicării, elementele care vor constitui actul concret al comunicării – faptul lingvistic individual (FLI)[24]. Așadar, la orice nivel al codului, poetul operează o selectare, mecanism derivat din necesitățile concrete ale comunicării, re-creând limba conform propriului sistem lingvistic individual. Radu Drăgulescu[25] afirmă că, „în poezie, limbajul nu se confundă, însă, cu semnele care îl alcătuiesc. (…) Expresivitatea nu este, în fond, un concept anexat limbajului poetic, ci inerent lui. Expresia poate dobândi în cursul comunicării mai multe valenţe. Informaţia interesează enunţul lingvistic, deoarece semnele sunt purtătoare de semnificaţii.” O poetică de- și anti-poetizantă cum este cea a lui Bodiu își generează saltul semantic în *Firul alb* „prin economia enormă de limbaj” fără a fi „ne-poetică”[26]. În primul rând, Radu Vancu observă că primul aspect al poeticității sale ține de neutralitatea de ton prin care dă senzația că evenimentele sunt înregistrate instantaneu, direct, fără pathos. Poeziile devin complicat de citit, pentru că finalul lor e abrupt, vocea enunțiatoare se retrage și lasă cititorul să raporteze un lucru constatat la o semnificație deja suspendată. Este o manieră de a-l face să trăiască poezia, de a-l smulge din masa amorfă numită public și de a-l

20 Andrei Terian, *Andrei Bodiu: radicalizarea programatică a prozaismului*, în *Cultura literară*nr. 485 din 19-septembrie-2014.
21*Ibidem*.
22 Apud Radu Drăgulescu, *Teoriile psiholingvistice ale comunicării*, in *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, 9, tom 1, Alba Iulia, 2008, p.137-142.
23*Ibidem*. p.62
24Drăgulescu, Radu, *Teoriile psiholingvistice ale comunicării*, in *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, 9, tom 1, Alba Iulia, 2008, p.137-142.
25Drăgulescu, Radu, *George Coşbuc - lumile limbajului*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga, Sibiu”,2016, p.378
26Radu Vancu, *Elegie pentru uman - o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, București, Humanitas, 2016, p. 171.

angaja inducându-i, prin text, un eu. Poemul care deschide acest volum, dându-i şi titlul, înregistrează gesturile a trei oameni care vorbesc singuri: un tânăr, o femeie „între două vârste" şi o fata, care literalmente urlă „Unui perete: uimește-mă". Monoversul final „Un fir alb desparte lumea în două" lipsit de emfază, nu-i permite cititorului să sesizeze ideea imediat, simplu şi direct, ci îl trimite să recitească textul în căutarea sensului pe care îl percepe, dar nu îl „vede".

Şcoala de Psiholingvistică consideră că funcţiile limbajului se întrepătrund implicând funcţia primordială, de comunicare, celelalte fiind „subfuncţii"[27]. Funcţia de reprezentare sau reflexivă este, de fapt, cea cognitivă, care ajută gândirea să se fixeze şi să se organizeze prin mijloace verbale. Sunt implicate şi percepţiile, concentrarea voliţională sau de atenţie, dar şi aspecte afective, funcţionând ca o comunicare cu un interlocutor interior, cu propriul eu, o comunicare intrapersonală. „Comunicarea internă" este considerată a fi rezultatul conceptualizării şi al gândirii, căci „*regulile de gândire merg în paralel cu realitatea de vorbire"*[28].

Pornind de la experiența individuală, poetul observă asemănarea dintre cunoaștere și viziune, iar limbajul său nu este arbitrar structurat. Este ancorat direct în această experiență a cotidianului anost, exasperant, banal, a unui model socio-cultural și fizic din care radiografiază secvențe:„*Macaralele astea galbene sînt parte/ Din visul tău./ Deasupra unui sfânt/ Trei japonezi fac poze acolo/ Unde peretele e drept/ Lucesc trei căşti galbene/ Sînt muncitorii într-o binefăcătoare eternă/ Pauză*."(*Sagrada familia*). Lakoff și Johnson[29] încadrează acest aspect într-un nivel fenomenologic, care constă în toate lucrurile, „întâmplările" de care noi suntem conștienți, în special cele referitoare la starea noastră mentală, corporală-concretă, la interacțiunile fizice și sociale. Astfel, la acest nivel, poetul poate vorbi despre calitatea experiențelor sale, despre sentimentul experimentării sinelui cu lumea. Alături de acesta se regăsește modul în care „subconștientul cognitiv" – care privește operațiile mentale - structurează și face posibile experiențele conștiente[30]*: „Stau în Howard Johnson Paragon/În Beijing la etajul 10 beau bere Kirin/ Din Japonia ca să-mi/ Dau seama din ce oraş e/ Mi-am pus ochelarii am/ Aprins toate luminile azi/ A început Cupa Mondială/ Chinezii îi spun cumva „şugăr bei" /Joacă Africa de Sud cu Mexic pe CCTV 5 e /după 20 de minute/ Mă simt un cetăţean al planetei uşor/ Adormit. (Sentimentul global al fiinţei)*

Într-un articol intitulat: „*Textualism, biografism şi sincronie",* Mircea Cărtărescu[31]releva simbioza care se crea în textul postmodernist între componentele literară, existenţială şi stilistică, recuperându-se aproape toate stilurile într-o sincronie nediscriminatorie. Procedee precum metatextul, autoreferenţialitatea, hipertextul sunt cele mai des utilizate pentru că ele s-au născut dintr-o luciditate scripturală. Cristian Moraru sublinia această permanentă luciditate a raportării la text, constatând că poemul e asemeni unui laborator hipertextual, care îi permite poetului să îi experimenteze resursele interioare, ajungând la esenţa acestuia,la cuvânt. Regăsim la Bodiu atenţia la realitatea înconjurătoare, conştientizarea faptului că textul poetic nu mai este un scop, ci un mijloc. Persoana poetului devine instanţă ordonatoare care experimentează lumea, iar pentru

27 Apud Radu Drăgulescu*, Teoriile psiholingvistice ale comunicării*, in *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, 9, tom 1, Alba Iulia, 2008, p.137-142.

28 Apud Radu Drăgulescu*, Teoriile psiholingvistice ale comunicării*, in *Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica*, 9, tom 1, Alba Iulia, 2008, p.137-142.

29 George Lakoff, Johnson, Mark,*Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, p. 103.

30Emilia Parpală, *Literatura şi noua interdisciplinaritate: stilistica cognitivă şi poetica cognitivă,* în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, nr. 11/2010, tom 1, pp. 197-206, ISSN 1582-5523.

31 Apud Aurora Stănescu, *Instanţele comunicării lirice în poezia postmodernă*, în teza de doctorat, Universitatea „Petru Maior", Târgu-Mureş.

cognitiviști acest aspect devine esențial.*,,Sâmbătă dimineață cu plasa în mână cu/ gândul că trebuie să repar laptopul am/ plecat la Carrefour.// Am ajuns în stația lui 17 pentru două/ stopuri când mai erau două minute să vină/ de pe Zorilor/ a apărut o căprioară/ speriată mi-am spus// ce convenție cumplită/ ce clișeu ordinar// căprioara pe banda a doua gonind spre/ ieșirea spre București cu o salvare/ cu semnalele pornite în urma ei"* (*Viața căprioarei*). Ipostaza acestei realități exterioare se întemeiază pe transcrierea genuină a unor secvențe care devin ceea ce T.S Eliot numește corelativ obiectiv. Realitatea aceasta este explorată de un eu corporalizat care plasează secvențele ei într-o ,,fereastră"[32] a propriei percepții. Seria de evenimente pe care le înregistrează poetul: *,,să repar laptopul am/ plecat la Carrefour.// Am ajuns în stația lui 17 pentru două/ stopuri când mai erau două minute să vină/ de pe Zorilor/ a apărut o căprioară/ speriată"*și *,, căprioara pe banda a doua gonind spre/ ieșirea spre București cu o salvare/ cu semnalele pornite în urma ei"* se constituie pe o enumerare a verbelor de mișcare prin care direcționează în plan secund ,,ordinarul"apariției unui animal sălbatic în peisajul urban. În fapt, poemul se constituie pe înregistrarea unor fapte empirice care presupun stereotipie: *,,ce convenție cumplită/ce clișeu ordinar"* și contrapunct vizual.

Bodiu cultivă o transparență a umanului în care se întrupează lucrurile de care e conștient, stările mentale, corporalitatea, mediul, interacțiunile psihice și sociale. La acest nivel, poezia lui vorbește despre sentimentul experienței, despre calitățile ei distinctive și despre felul în care din ea se generează un câmp de forțe prozaic, devalorizant și epuizant. În *Oameni obosiți*, urmărește să se întoarcă la soliditatea realului, la obiecte, la întâmplările minore ale unei vieți pe care o valorifică pentru autenticitate și omenesc. Gesticulația e redusă la minimum, sugestia generează sensul, iar ironia și autoironia devin percepții ale unor manifestări concrete, fenomenale. Poetul și cititorul aparțin aceleiași lumi, căreia îi împărtășesc condiția și îi cunosc manifestările, limitele și deschiderile.

Încadrat de Vancu[33] alături de Alexandru Mușina și Mariana Marin în rândul confesivilor etici, Bodiu e ,,unul din poeții care au dus programul artei sărace până la ultimele lui consecințe". Volumul lui de *Poezii patriotice* așază în mod provocator spațiul privat și cel public într-o tensiune care ilustrează perfect tentația dialogului dintre cele două. Pactul lui cu realitatea nu îi transformă poemele în reportaje sau talk-show-uri, ci exprimă reținut cotidianul din spatele unor evenimente lipsite aparent de importanță. Poezia lui este realmente vie, însă puțini sunt cei care pot studia manifestările ei în libertate și-n mișcare, căci adeseori nu seamănă cu ceea ce am văzut noi în cărți, dar aduce cu ceea ce trăim în realitate.

BIBLIOGRAPHY

Bodiu, Andrei, *Cursa de 24 ore*, Timișoara, Editura Marineasa, 1994.
Bodiu, Andrei, *Poezii patriotice*,Timișoara, Editura Marineasa, 1995.
Bodiu, Andrei, *Studii pe viață și pe moarte*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
Bodiu, Andrei, *Oameni obosiți*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
Bodiu, Andrei, *Firul alb*, București, Editura Tracus Arte, 2014.
Bodiu, Andrei, *Direcția 80 în poezia română*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.
Boldea, Iulian, *O poetică a renunțării*, în revista *Vatra*, nr.8/2017, p. 66-67.
Cărtărescu, Mircea, *O tipologie a poeziei contemporane*, în *Amfiteatru*, nr.2, 1987.
Cărtărescu, Mircea, *Ce este biografismul?*, în *Amfiteatru*, nr.6, 1987.

32Talmy, L. , *Path to realization: A typology of event conflation,* Berkeley Working Papers in Linguistics, 1991, p. 480-519.
33Radu Vancu, *Elegie pentru uman - o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, București, Humanitas, 2016, p. 176.

Chioariu, Dumitru, *Noua poezie nouă*, Cluj-Napoca, 2011, recenzie de Raul Popescu în rev. *Astra* nr.33, august, 2009.

Ciocîrlan, Alexandra, Drăgulescu, Radu, *Distorsionări ale comunicării. Cercetări de psiholingvistică*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2013.

Coşeriu, Eugen, *Creaţia metaforică în limbaj* (V.O. 1952), în *Omul şi limbajul său. Studii de filozofie a limbajului, teorie a limbii şi lingvistică generală*, Iași, Editura Universităţii „Alexandru Ioan Cuza", 2009, p. 167-197.

Coşeriu, Eugen, Horst Geckeler, *Orientări în semantica structurală*, Iași, Editura Universității Al. Ioan Cuza, 2016.

Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*,Pitești, Editura Paralela 45, 2009.

Drăgulescu, Radu, *Lingvistica generală*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2015.

Drăgulescu, Radu, *Stilistică generală şi funcțională*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga", 2000.

Drăgulescu, Radu, *Teoriile psiholingvistice ale comunicării*, in *Annales Universitatis Apulensis*, Series Philologica, 9, tom 1, Alba Iulia, 2008, p.137-142.

Drăgulescu, Radu, *Coșbuc. Lumile limbajului*, Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga" din Sibiu, 2016.

Eliot, T.S., *Eseuri*, București, Editura Univers, 1974.

Muşina, Alexandru, *Poezia – teze, ipoteze, explorări*, Braşov, Editura Aula, 2008.

Caius Dobrescu, Andrei Bodiu , (coordonatori), *Repertoar de termeni postmoderni. Concepte-instrument.*, Braşov,Editura Universității Transilvania din Braşov, 2009.

Parpală, Emilia, *Literatura şi noua interdisciplinaritate: stilistica cognitivă şi poetica cognitivă,* în *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, nr. 11/2010, tom 1, p. 197-206, ISSN 1582-5523.

Popescu, Simona, *Sensul poeziei, astăzi*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice*,Pitești, Editura Vlasie, 1994.

Popescu, Simona, *Poezia ca instinct de conservare şi model de comportament*, în *Echinox,nr. 2-3, 1988.*

Terian, Andrei, *Andrei Bodiu: radicalizarea programatică a prozaismului*, în *Cultura literară* nr. 485 din 19 septembrie, 2014**.**

Vancu, Radu, *Elegie pentru uman - o critică a modernității poetice de la Pound la Cărtărescu*, București, Humanitas, 2016.

NATURALIST EXPERIMENTS IN THE NOVELS OF VICTOR PAPILIAN

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:This paper aims to place Victor Papilian's work into the context of the interwar literary experiments, by means of a "revival" naturalistic approach, identified in his short stories. The paper's structure we have designed in this respect is composed as follows: a brief introduction regarding the poetics of the naturalism, the role of which is, on one hand, to establish this literary movement's coordinates by presenting a brief history of its main characteristics and important moments in time, and on the other hand, its main contributions towards generating a wide and real perspective upon the context of the interwar Romanian literature. Our approach advances with the study of Victor Papilian's Freudist style identified by G. Călinescu in this art of writing. This study comprises on one hand the Ailing eroticism, and on one hand, The Pathological – a Freudist approach.

Keywords: naturalism, interwar literature, Freud, pathology, experiment

Lucrarea de față are în vedere încadrarea scriitorului Victor Papilian în contextul experimentelor literare interbelice, printr-o „resuscitare" a naturalismului identificată în nuvelistica sa. Structura pe care am elaborat-o în acest sens este alcătuită astfel: o scurtă introducere în poetica naturalismului, rolul acesteia fiind pe de o parte, fixarea coordonatelor naturalismului prin prezentarea unui scurt istoric al momentelor esențiale, iar pe de altă parte contribuția la realizarea unei perspective ample și verosimile asupra contextului literaturii interbelice. Demersul nostru avansează cu studiul „dostoievskianismului de tip freudist" a lui V. Papilian, așa cum îl numește G. Călinescu, în care tratăm pe de o parte *Eroticul maladiv*, iar pe de altă parte, *Patologicul – o abordare freudistă*.

În problematica de față am optat pentru o perspectivă tematistă plasată nuvelisticii lui Victor Papilian. Ne propunem să menționăm opiniile studiilor critice fundamentale, și anume: istoriile literare, dicționarele, studiile criticilor de referință ai literaturii române. Vom folosi abordarea psiho-critică, concept instaurat de Ch. Mauron[1], care se bazează pe o critică imparțială, o critică care își propune să aprofundeze sensurile unei opere literare, descoperind fapte, semnificații, acțiuni, relații, nedescoperite, a căror proveniență este personalitatea inconștientă a autorului. În ceea ce privește dostoievskianismul lui Victor Papilian, critica literară a teoretizat încă de la debut, toate studiile critice de referință sesizând această influență asupra prozei lui Papilian: „Dostoievskianismul lui Victor Papilian este freudist. Ca de altfel în toate psihozele sectare și aci religiosul este amestecat cu eroticul. Freudistă e tratarea cazului și deci explicarea lui"[2], afirmă G. Călinescu despre romanul *În credința celor șapte sfeșnice*. „Și în nuvele se constată tendința

1Charles Mouron, *De la metaforele obsedante la mitul personal* , Traducere de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
2G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982, p. 928.

psihanalizatoare, a surprinderii elementului inconştient"[3], notează acelaşi G. Călinescu. Formula narativă a scriitorului Victor Papilian, la fel ca şi cea dostoievskiană, cu greu se încadrează analizelor literare, opinia scriitorului fiind aproape deloc relevată. Mihail Bahtin[4] remarcă în legătură cu personajele dostoievskiene faptul că ele reprezintă conştiinţe autonome, nu doar simple roluri sau proiecţii ale autorului în text, având concepţii proprii despre lume. Desigur, nu se poate afirma acest lucru şi în cazul prozei papiliene, dar ceea ce este esenţial de identificat este această componentă simbolică, paradoxală, această concepţie psihanalitică despre lume.

Dicţionarul General al Literaturii Române identifică nuvelistica scriitorului Victor Papilian, ca fiind „Sectorul cel mai rezistent […], grupată în volumele *Generalul Frangulea*, *Sufletul lui Faust* (1928), *Vecinul* (1938), *De dincolo de râu* (1938), *Manechinul lui Igor şi alte povestiri de iubire* (1943) şi *Nuvele oltenești* (1946). Dacă într-o primă perioadă scriitorul se înscrie pe linia romantic-sentimentală a lui Al. Vlahuţă, I. Al. Brătescu-Voineşti sau Emil Gârleanu, ulterior se îndreaptă spre proza fantastică, privilegiind situaţii în care accidente misterioase vin să tulbure certitudinile ştiinţei, ceea ce ilustrează teza cu privire la primordialitatea spiritului."[5] Critica literară identifică, astfel, modul în care formula narativă a scriitorului Victor Papilian se pliază pe modelul experimentelor narative interbelice. Personalitate plurivalentă, scriitorul optează pentru numeroase abordări, inovând nu doar în ceea ce priveşte forma scrierilor sale, ci mai ales la nivel psihologic, dovedindu-se un adevărat cunoscător al resorturilor interioare sufleteşti. Suntem îndreptăţiţi să susţinem faptul că nuvelistica sa se integrează armonios în contextul literaturii europene al secolului XIX, dostoievskianismul şi freudismul fiind doar câteva elemente plasate de către scriitor în direcţia menţionată.

Am ales ca reprezentative pentru demersul nostru, două aspecte cheie ale ilustrării naturalismului în nuvelistica lui Papilian: **eroticul maladiv** şi **patologicul – o abordare freudistă**. Aceste două coordonate vor fi exemplificate prin câte un studiu de caz, o analiză psiho-critică a nuvelelor: *Poveste romantică,* respectiv *Obsesia*. Acest demers are scopul să contureze o perspectivă cât mai amplă şi detaliată asupra *resuscitării* naturalismului, aşa cum am menţionat anterior.

Eroticul maladiv (studiu de caz: *Poveste romantică*)

Numeroase nuvele a căror acţiune este inspirată de mediul citadin reprezintă subiectul unei serii de investigaţii ale scriitorului cu privire la anumite zone sensibile ale sufletului uman. În permanenţă atras de psihologism, dar mai ales de acele sfere întunecate ale sufletului uman, pentru care nu s-a găsit încă o explicaţie ştiinţifică, Victor Papilian investighează numeroase cazuri aflate la limita maladivului, în special în ceea ce priveşte drama erotică. Nuvela *Poveste romantică* face parte din volumul „Generalul Frangulea" (1925) şi se înscrie în direcţia romantismului de tip biedermeier, în proza sentimentală. Subiectul nuvelei este unul aparent banal: Andrei, un adolescent sentimental, se îndrăgosteşte de Amalia Adriano, o doamnă mult mai în vârstă, care îl tratează cu indiferenţă. Pe de altă parte, Gabriela, o fiinţă sensibilă şi fermecătoare este îndrăgostită în secret de Andrei şi îi devine confidentă. Cu atât mai mult, ea ajunge să scrie poeziile pe care Andrei i le trimite doamnei, desigur în mod anonim. Demascat într-un mod ruşinos, Andrei este dezamăgit şi pleacă în străinătate la studii. La întoarcerea în

3Ibidem
4Mihail Bahtin, *Problemele poeticii lui Dostoievski,* Bucureşti, Editura Univers, 1970.
5Dicţionarul General al Literaturii Române, vol. P-R coord. Eugen Simion, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 77.

ţară află că Gabriela murise, lăsându-i caietul cu toate poeziile scrise de ea pentru el. Abia atunci are revelaţia iubirii pierdute şi înţelege că a ratat mare dragoste a vieţii sale. Finalul nuvelei este în cheie fatidică: „-M-am însurat şi am avut copii şi viaţa mi-a aşezat, zi de zi, morocăneala irezistibilă vârstei şi mediocrităţii."[6] Excluzând banalitatea subiectului, nuvela se înscrie în gama prozei sentimentale, reprezentată îndeosebi de drama neîmplinirii erotice dintre parteneri. Pasiunea erotică se propagă devenind extincţie a universului întreg. Ea nu macină doar sufletele şi trupurile celor doi parteneri, ci şi întregul univers, natura însăşi participând la actul dragostei: „Abia ieşind din fortăreaţa de pomi, în lumina ce se arunca brutală, nesăţioasă şi pătimaşă, peste ochii obosiţi de greul întunericului, abia acolo viaţa îşi rostea fericirea, în grădina de flori, unde trandafirii roşii se aprindeau cu pofte senzuale, la învoltul candid al trandafirilor albi, şi unde daliile, muşcatele şi mixandrele se furişau din răzoare, se întindeau şi se îmbrăţişau în necazul domnului Adalbert […]"[7]*Lumina*, metaforă a dragostei, este percepută ca maladie: „brutală, nesăţioasă şi pătimaşă", iar trandafirii roşii, muşcatele şi mixandrele reprezintă termeni cheie în descrierea sentimentului pătimaş. Desigur că toată această descriere plasată la începutul nuvelei are rolul de a anticipa povestea de dragoste dintre Andrei şi Amalia: dragostea adolescentului pentru o femeie mai în vârstă este descrisă în termeni specifici, în timp ce „ochii obosiţi de greul întunericului" o reprezintă pe Amalia, dragostea matură, mult mai aproape de *întuneric*, decât de *lumină.*

Despre aceeaşi problemă sufletească este vorba şi în nuvela *Trădare,* care face parte din volumul „Vecinul" (1938), şi care, reiterează mitul androginului, alături de mitul fericirii prin iubire. Deşi porneşte aparent de la aceeaşi intrigă, şi anume drama erotică, obsesia soţului înşelat capătă coordonate halucinante. Dragostea ca pasiune distrugătoare este prezentă şi în această nuvelă, obsesia bărbatului fiind prezentată şi analizată drept caz patologic. „Întâmplările narate devin stranii mai ales datorită demersurilor gândirii, care, în faţa misterului sufletesc, se obstinează să nu părăsească terenul pozitivismului ştiinţific. Fantasticul trăieşte aici la o temperatură rece, logică, raţională. Nu o imaginaţie bogată poetică îl hrăneşte, ci disperarea minţii contrariate. Practic, avem de-a face cu analize ale unor stări obsesive, ca la Gib Mihăescu, dar în locul pasiunii, curiozitatea provoacă acum criza interioară şi o conduce la concentrarea monomană."[8] Deşi în proza de tinereţe, Papilian se înscrie pe linia clasică Agârbiceanu-Vlahuţă-Brătescu-Voineşti-Gârleanu, în volumele următoare va începe să se contureze treptat propria sa formulă narativă. Aceste prime încercări artistice, deşi schematice, conţin germenii creaţiilor viitoare.

Patologicul – o abordare freudistă (studiu de caz: *Obsesia*)

„Interesat de problematica spirituală, investigată prin acţiuni şi personaje din mediul rural sau intelectual, ca şi de experienţa căutării adevărului, prezentă în romane uneori schematice şi marcate de retorism, precum şi în piese cu accente mistice sau psihanalitice, insuficient prelucrate artistic, Papilian se distinge mai cu seamă în nuvelistică prin capacitatea analitică de fin cunoscător al mişcărilor sufleteşti. Autorul îşi valorifică această înzestrare atât în demontarea, cu o precizie de clinician fascinat însă de ocultism şi de gândirea magică, a mecanismelor alienării conştiinţelor într-o lume ambiguă şi adesea terifiantă, cu indivizi dezvăluindu-şi laturile întunecate şi stranii, cât şi în surprinderea, cu umor, îngăduinţă şi detaşare a bizareriilor comportamentale observate în comunităţi

6Victor Papilian, *Ceartă oltenească. Nuvele, schiţe, povestiri,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973, p. 26.
7Victor Papilian, op.cit., p. 4.
8Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 561.

umane pline de vitalitate. Sunt pagini care anunţă într-un fel universul lui Marin Sorescu."[9] Aceasta este descrierea realizată de către Dicţionarul General al Literaturii Române scriitorului Victor Papilian, descriere în care sunt reunite toate trăsăturile cheie ale prozei sale. Este vorba pe de o parte de dostoievskianism şi freudism, iar pe de altă parte naturalism şi misticism.

Preocupările sale în sfera pozitivismului şi a patologicului provin pe de o parte pe filieră ştiinţifică, medicală, iar pe de altă parte, pe filieră artistică. Ceea ce este de remarcat la nuvelistica lui Papilian este faptul că acesta elaborează noi şi noi semnificaţii inovatoare, unor problematici destul de des utilizate, iar patologicul este doar un exemplu în acest sens. De pildă, în nuvela *Obsesia*, este analizat cazul tânărului Mihai Golgot, care, ajuns la facultate, se dedică în totalitate studiului, uitându-şi treptat obârşiile. Dar într-un moment delicat, o stampă veche îi atrage atenţia. Imaginea lui Horia tras pe roată îl tulbură profund, revelaţia martiriului acestuia devenind o răstignire mult mai reală, decât cea biblică. Obsesia tânărului, împinsă până la graniţa maladivului, îşi atinge apogeul odată cu operaţia de apendicită prin care trebuie să treacă. Mihai retrăieşte martiriul lui Horia, de această dată, nu pe roată, ci pe masa de operaţie, conştient fiind că toată această suferinţă a sa se datorează faptului că nu a ştiut să îşi cinstească eroii neamului: „După ce îl puseră pe masa de operaţie şi îi legară mâinile şi picioarele cu brăţări de curea, o cumplită deznădejde îi moleşi sufletul. – Ca pe roată... îşi zise el. Pentru întâia dată în viaţa lui se simţi în puterea şi la discreţia altor voinţe. Încercă o senzaţie nouă: aceea a trupului gol strâns în sine, concentrat în muşchi şi nervi, nu revărsat în afară, ca la scaldă bunăoară. Înţelegea acum prin propria-i suferinţă, grozăvia pedepsei corporale. Ea va să adune lăuntric tot ceea ce e risipit, pentru ca trupul să devină numai carne, piele şi oase, şi ca astfel pielea să devină mai simţitoare, muşchii mai zvârcoliţi şi oasele mai potrivite frângerii."[10] După operaţie renunţă la facultate, dorind să devină mai degrabă preot sau militar, „socotind că astfel – cu arma sau credinţa – poate veghea ca sufletul său, fiinţa lui naţională, să nu mai poată fi niciodată întinată, umilită, înfrântă."[11] Obsesia atinge limite alarmante până la alienarea totală şi identificarea cu elementul obsesiv. Sensibilitatea şi timiditatea adolescentului declanşează, pe filieră freudistă, această maladie. Alienarea se produce treptat, scriitorul înregistrând cu ajutorul metodei observaţiei şi a tehnicii detaliului semnificativ, toate stările prin care trece Mihai. Climaxul atins în timpul operaţiei declanşează rememorarea, producând schimbări majore în psihicul degradat. „Ca nuvelist, Victor Papilian izbuteşte să-şi creeze chiar un univers al său distinct, făcând să intervină fantasticul, acolo unde ne-am aştepta mai puţin, adică în câmpul observaţiei omului de ştiinţă: o realitate misterioasă, ireductibilă, scapă mereu de sub scalpel sau desfide măsurătorile, afirmându-şi autonomia."[12] Această abordare freudistă a patologicului este specifică experimentelor narative interbelice, modalitatea de abordare a acestei perspective fiind una de interes major, în special în ceea ce priveşte inovaţiile literare pe care le propune proza lui Papilian.

BIBLIOGRAPHY

Dicţionarul General al Literaturii Române, vol. P-R coord. Eugen Simion, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2006;

9Dicţionarul General al Literaturii Române, vol. P-R coord. Eugen Simion, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic, 2006, p. 78.
10Victor Papilian, *Lacrima. Nuvele fantastice. Amintiri din teatru II*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, pp. 15-16.
11Victor Papilian, *Lacrima. Nuvele fantastice. Amintiri din teatru II*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 19.
12Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Bucureşti, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 559.

Bahtin, Mihail, *Problemele poeticii lui Dostoievski*, București, Editura Univers, 1970;

Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*Ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1982;

Crohmălniceanu, Ovid S.,*Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1967;

Mouron, Charles, De *la metaforele obsedante la mitul personal*, Traducere de Ioana Bot, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001;

Papilian, Victor,*Ceartă olteneasc*ă*. Nuvele, schițe, povestiri,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973;

Papilian, Victor,*Lacrima. Nuvele fantastice. Amintiri din teatru II*, București, Editura Minerva, 1989.

VICTOR PAPILIAN'S SHORTSTORIES – AN "ANTIMODERNIST" APPROACH

Ingrid Cezarina-Elena Bărbieru (Ciochină)
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The concept of "antimodernism", restored in the last decade by Antoine Compagnon, is far from outworking the meanings gained over the past few years. The paper aims to present the concept's literary valences in Victor Papilian's short stories, without moving away from the meaning Antoine Compagnon (re)brought it into the forefront of the contemporary literary context. The narrative experiments' multitude that characterizes Victor Papilian's writings, especially his short stories, are under the sign of an anti-modernistic approach, which does not reject either the new, the innovation, nor loses its literary identity with the adoption of all experiments and which is always referring to the past without idealizing it. Concerned about the cultural heritage that he will leave to his descendants, Victor Papilian writes his work being well-placed into his present-day literary modernity, but being always critically referring to the past and the future. This paper aims to identify these anti-modern valences identified in his writings and to fix his own literary formula.

Keywords: anti-modernism, literary experiment, modernism, Antoine Compagnon, short story

Conceptul de „antimodernism", reinstaurat în ultimul deceniu de către Antoine Compagnon, este departe de a-și epuiza sensurile și semnificațiile căpătate de-a lungul utimilor ani. Fără a ne distanța de sensul cu care autorul său l-a (re)adus în prim-planul contextului literar actual, vom prezenta valențele sale literare în nuvelistica lui Victor Papilian. Multitudinea experimentelor narative ce caracterizează scrierile sale, mai ales nuvelistica, stau sub semnul unui *antimodernism*, care nu respinge noul, inovația, dar care nici nu își pierde identitatea literară odată cu adoptarea tuturor experimentelor, raportându-se întotdeauna la trecut, fără a-l idealiza. Preocupat de moșterirea culturală pe care o va lăsa urmașilor, Papilian scrie literatură bine ancorat în prezentul modernității acaparante, dar întotdeauna raportându-se critic la trecut și viitor. Lucrarea de față își propune pe de o parte să identifice aceste valențe antimoderne prezente în scrierile sale, iar pe de altă parte să fixeze propria formulă literară a scriitorului.

În studiul „Cele cinci paradoxuri ale modernității", Antoine Compagnon identifică cinci momente cruciale ale modernismului, și anume: „superstiția noului, religia viitorului, mania teoretizării, îndemnul la cultura de masă și pasiunea renegării."[1] Toate aceste *crize existențiale* ale istoriei modernismului identificate de Compagnon plasează tradiția acestui curent sub semnul unei constante incertitudini, unde se adăpostesc numeroase paradoxuri: este vorba de „un ansamblu de contradicții nerezolvate"[2] de către critica literară și pe care autorul încearcă să le clarifice treptat. Antimodernii lui Compagnon nici nu resping cu înverșunare noul, nici nu îl promovează constant, fiind mai degrabă partizanii unei ideologii „tradiționaliste" conform căreia inovația nu reprezintă un simplu experiment, rolul ei fiind acela de a se integra într-o structură durabilă, rezultatul

1Antoine Compagnon, *Cele cinci paradoxuri ale modernității,* Trad. de Rodica Baconsky, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1998, pp. 9-10.
2Ibid., p. 10.

acesteia devenind opera literară valoroasă şi rezistentă în timp. În timp ce modernii experimentează în totalitate multitudinea inovaţiilor, lăsându-se purtaţi de valul uriaş al *formelor* inedite, antimodernii se pare că descoperă tocmai adevărata modernitate: deschiderea către nou şi dorinţa de a lăsa urmaşilor opere durabile.

În ceea ce priveşte literatura şi cultura românească, Oana Soare identifică, în studiul „Modernitate şi reacţii antimoderne în cultura română", două „pseudo-paradoxuri" ale culturii române: „pseudo-paradoxul avangardei într-un câmp cultural pe care modernii îl considerau eminamente reacţionar şi pseudo-paradoxul naţionalismului misticoidal, mergând până la legionarism, într-o cultură care părea că nu poate fi decât modernă."[3] Autoarea consideră că singurul tip de modernism pe care literatura noastră l-a preluat îl reprezintă modelul imitativ sincronic, prezentat de E. Lovinescu. Prin teoria sincronismului, Lovinescu, consideră autoarea, reduce modernismul la simpla preluare (imitare / sincronizare) a unui model existent într-un alt spaţiu cultural, cu scopul de a (re)adapta o cultură, de a o sincroniza cu tendinţele existente pe plan internaţional. Autoarea susţine că „modernii pledează pentru formele care îşi creează fondul, ceilalţi (este vorba de antimoderni) deplâng invazia formelor fără fond (formele care îşi creează sau, dimpotrivă, ratează fondul). Modernii deplâng şi confecţionează teorii prin care românitatea să fie vindecată de pecinginea reacţionarismului, conservatorii, tradiţionaliştii dar şi antimodernii reacţionează în faţa obsesiei de modern. Din această împărţirea aproape maniheică a forţelor rezultă două pseudo-paradoxuri ale culturii române."[4] Aceste două „pseudo-paradoxuri", aşa cum le denumeşte autoarea, reprezintă doar două din numeroasele paradoxuri prin care literatura română se deszice de ea însăşi pe tot parcursul epocii moderne. Această „obsesie pentru nou" de care aminteşe autoarea a marcat profund literatura noastră, tocmai datorită direcţiei mai sus menţionate: de a prelua la nesfârşit forme din afară, având ca scop „adaptarea" şi coordonarea literaturii noastre cu cea existentă la nivel internaţional. Desigur că mijloacele pentru a atinge scopul propus au reprezentat alegeri extrem de dăunătoare literaturii şi culturii noastre, de aici şi existenţa a numeroase paradoxuri, precum cele aminte de către Oana Soare. Avangarda, reprezentanta noului în acest caz şi naţionalismul, reprezentantul tradiţiei, al specificului culturii româneşti, şi-au disputat autonomia în spaţiul nostru cultural şi artistic, odată cu apariţia simbolismului.

Personalitatea omului Victor Papilian se pliază perfect pe cele două coordonate menţionate: este vorba pe de o parte de formaţia sa de om de ştiinţă (medic), iar pe de altă parte de vocaţia sa artistică (muzician şi scriitor). Savantul experimentează continuu, caută să identifice noi şi noi metode prin care adevărurile profunde ale fiinţei sunt dezvăluite, în timp ce artistul îşi creează propriile experimente, oferindu-le nu doar spaţiul de desfăşurare, ci şi trăire, sentiment. Astfel înţelegem de ce Compagnon îi numea pe antimoderni adevăraţii moderni, cei care reuşesc să identifice şi să se identifice cu adevărata modernitate. Personalitatea complexă a scriitorului Victor Papilian se pliază pe acest filon antimodern nu doar prin totalitatea experimentelor narative pe care le testează, ci mai ales prin faptul că este în mod continuu preocupat de constituirea unei formule literare omogene, a creării unei opere durabile pe care să o lase moştenire urmaşilor săi. Am considerat relevant în demersul nostru ilustrarea unor (pre)figurări ale naturalismului metafizic identificate în nuvelistica sa.

Naturalismul metafizic, ca doctrină filosofică, este întemeiat pe ideea potrivit căreia natura reprezintă tot ceea ce există. Toate lucrurile exterioare acesteia, şi anume:

3Oana Soare, *Modernitate şi reacţii antimoderne în cultura română*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia Aula Magna, 2013, p. 21.
4Oana Soare, op.cit., p. 21.

elementele supranaturale, spirituale (suflete, fiinţe divine, etc.) nu aparţin acestui sistem ideologic, ca atare nu există. *Filosofii naturalişti* precum Thales, Democrit sau Anaxagoras se străduiesc să explice viaţa în funcţie de cauzele naturale, excluzând de multe ori orice fel de „intervenţie" supranaturală. Epicureismul sau Aristotelismul reprezintă exemple de astfel de sisteme, care consideră că la baza creării şi funcţionării lumii se află întotdeauna cauze naturale. Acest naturalism filosofic / ontologic / metafizic a devenit eretic şi a fost interzis în perioada medievală. Abia în epoca luminilor va reînvia sub denumirea de *materialism*, ca mai apoi să se dezvolte puternic sub umbrela fizicii cuantice, devenind *fizicalism*. Îmbrăţişat de anumite filosofii politice ale secolelor XIX şi XX (marxismul sau obiectivismul), naturalismul metafizic este în prezent apreciat în comunităţile ştiinţifice. De la patologiile, fiziologiile, simptomatologiile naturaliste, la realismul extrem / platonician şi experimentalism (definit de către Marin Mincu[5] ca fiind un *stil* specific contextului literar actual), contextul literar se îmbogăţeşte de realism.

(Pre)figurări ale acestor concepţii există şi în nuvelistica lui Victor Papilian. Nuvela *Groază*, ce aparţine volumului „Ceartă oltenească", propune o astfel de abordare. Omul de ştiinţă Horovanu şi asistentul său Crăciunaş explică moartea exclusiv prin cauze naturale. Determinismul de tip pozitivist este împins către o excludere totală a oricărui tip de „intervenţie" supranaturală, moartea, fiind, în concepţia lor, doar o cauză a unor anumite disfuncţionalităţi. De aceea studiul lor asupra animalelor indică faptul că readucerea la viaţă a oricărei fiinţe vii nu trebuie să ţină cont de niciun fel de bariere, morale, spirituale, fizice sau sociale. Ceea ce nu vor lua în calcul până la final, este desigur, sufletul. Afirmaţia lui Crăciunaş de la final, „Şi totuşi, o nedumerire s-a strecurat în sufletul meu de ateu înveterat. Reînviasem eu oare pe adevăratul Horovanu? Atunci ce se întâmplase cu acel complex de însuşiri concentrate sub denumirea de suflet?... Sunt un om cinstit, în critică. Sufletul? Sufletul lui Horovanu. Iată ce mă încurcă de atunci..."[6], reprezintă o revelaţie, o deschidere către acceptarea divinităţii. De remarcat faptul că nici în acest ceas, Crăciunaş nu se deszice de crezul său ateist, de acest determinism implacabil. Pentru el, această revelaţie se sistematizează sub forma unor simple nedumeriri, deşi, din moment ce aminteşte de suflet, pasul către acceptarea existenţei acestuia a fost realizat.

În legătură cu nuvela *Groaza,* Constantin Cubleşan afirmă: „autorul împinge patologicul pe coordonatele unei simbolistici de rezonanţe şi si semnificaţii umane profunde. [...] deplasarea factologiei epicii într-o zonă a fantasticului ştiinţific […]"[7] Savantul Horovanu şi asistentul său Crăciunaş se pare că ar fi găsit secretul tinereţii fără bătrâneţe, reuşind, prin teste pe animale, sa le readucă pe acestea din urmă la viaţă. Dar experimentele lor rămân neclare, iar colaboratorii îi sugerează lui Crăciunaş să îl readucă pe Horovanu însuşi la viaţă, imediat după ce i se constatase decesul. Crăciunaş şi amanta lui Horovanu, asistenta Safi, injectează substanţele în corpul lui Horovanu, care reînvie ca prin minune. Scena ce urmează, de un fantastic grotesc, reprezintă reiterarea povestirii monstrului legendar, Frankenstein, primind aceeaşi pedeapsă ca şi Prometeu sau Faust, dorind să îşi măsoare puterile cu cele ale Creatorului: „Horovanu se ridicase şi privea. Dar nu privirea lui mă îngheţă. Avea în ea ceva sălbatic şi fioros. Nu voi uita nicicând. Fiindcă nu mă privea numai cu ochii, ci cu întreaga lui înfăţişare. Oribil! Avea capul deformat, bolta frunţii turtită şi falca foarte mult împinsă înainte, într-o mişcare de paradă. Şi nasul era turtit, cu nările lărgite transversal, ca şi cum ar fi avut lipsă de mai mult aer, iar buzele deveniseră groase şi buhave. Şi unghiile îi crescuseră, şi barba, şi părul. Nu erau

5Marin Mincu, *Experimentalismul poetic românesc*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006.
6Victor Papilian, *Ceartă oltenească. Nuvele, schiţe, povestiri,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973, p. 60.
7Constantin Cubleşan, *Prefaţă,* Victor Papilian, *Coana Truda şi nuvele bărbiereşti,* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988, p. 22.

deformaţiile morţii, ci parcă deformaţiile ancestrale reîncarnate în timpul morţii."[8] Această reîntoarcere la originile ancestrale echivalează cu o pătrundere în sfera cosmicului, o reintegrare în univers. Moartea este percepută ca o reîntoarcere la origini, la substanţa primară, cea mai pură şi nealterată. Gestul lui Horovanu de a mușca din umărul amantei reprezintă un gest simbolic de refacere a cuplului originar, dar și un gest de extremă luciditate, dorința de a aparține unei realități, de a se reintegra. În legătură cu personajele acestor nuvele, Ovid S. Crohmălniceanu notează: sunt „medici, biologi, chirurgi sau fizicieni, cu alte cuvinte oameni ai disciplinelor exacte și prezintă cazuri care răstoarnă certitudinile lor profesionale privitoare la natura proceselor psihice, dovedind existența spiritului."[9] Această orientare către sfera religiosului, o identifică același Ovid S. Crohmălniceanu astfel: „Lucru curios însă: omul de știință se arată înclinat să dea faptelor, pe care le examinează cu numeroase precauții pozitiviste, o interpretare spiritualistă deschisă înfiorărilor religioase."[10] Acest paradox de care amintește Crohmălniceanu se pliază perfect pe filonul antimodernismului. Tipologia personajelor nuvelisticii lui Victor Papilian nu este deloc aleasă la întâmplare: oamenii de știință, savanții, medicii, fizicienii sunt aceia care, practicând experimentul, își (re)neagă continuu propriile teorii. Viața lor este alcătuită dintr-un ansamblu de răsturnări de situație, de paradoxuri prin care ei consideră că se situează aproape de revelația adevărurilor profunde. De fapt tocmai această sete de adevăr este cea care îi îndepărtează și mai tare de descoperirea acestuia. Papilian era conștient de acest lucru și tocmai de aceea atunci când realizează că omul de știință nu va deține niciodată o informație certă, apelează la intervenția divinului.

Modernismul de tip „tradiționalist" al lui Victor Papilian se încadrează filonului antimodern (re)instaurat de către Compagnon. Setea de cunoaștere și de experimentare a noului, deschiderea către inovație, precum și pasiunea neobosită în căutarea adevărurilor profunde ale ființei îndreaptă opera lui Papilian către direcția modernismului. Pe de altă parte, influențele gândirismului, conservatorismul naționalist, constanta raportare către trecut și dorința de a transmite ceva durabil îi conferă operei sale influențe tradiționaliste. Această ambivalență ce caracterizează atât opera, cât și personalitatea scriitorului Victor Papilian se înscrie în ceea ce Antoine Compagnon numea „antimodern" sau modernul cel adevărat. Scriind despre cel mai adevărat dintre antimoderni, și anume Baudelaire, Compagnon afirmă: „cu modernitatea lui, Baudelaire rezistă lumii moderne, industriale, materialiste, americanizate, cum spune el, și tendinței ei de reînnoire neîncetată a tuturor lucruilor, făcute desuete de îndată ce au fost produse." „Modernitatea lui Baudelaire e rezistența în fața unei lumi moderne în care totul devine perisabil; e voința de a transmite ceva durabil."[11]

BIBLIOGRAPHY

Compagnon, Antoine, *Un été avec Baudelaire,* Éditions des Equateurs / France Inter, Paris, 2015;

Compagnon, Antoine, *Cele cinci paradoxuri ale modernității,* Trad. de Rodica Baconsky, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1998;

Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1967;

8Victor Papilian, *Ceartă oltenească. Nuvele, schițe, povestiri,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973, p. 59.
9Ovid S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 560.
10 Ovid S. Crohmălniceanu, *op.cit.*, p. 557.
11Antoine Compagnon, *Un été avec Baudelaire,* Éditions des Equateurs / France Inter, Paris, 2015, p. 99.

Mincu, Marin, *Experimentalismul poetic românesc*, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006;

Papilian, Victor, *Ceartă olteneasc*ă. *Nuvele, schiţe, povestiri,* Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1973;

Soare, Oana, *Modernitate şi reacţii antimoderne în cultura română*, Bucureşti, Editura Muzeului Naţional al Literaturii Române, Colecţia Aula Magna, 2013;

Vancu, Radu, *Elegie pentru uman: O critică a modernităţii poetice de la Pound la Cărtărescu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2016.

SOME CONSIDERATIONS ABOUT G. CĂLINESCU'S POETRY

Dan Pătrașcu
PhD, "Mihai Eminescu" National College, Buzău

Abstract: G. Călinescu is unanimously recognized as a literary historian, theorist of literature and excellent novelist. The fact that G. Călinescu's critical system is connected with the novelist's work is also an obvious element. What remains largely outside the model represented by Călinescu in Romanian literature is his poetic work. What we are trying to do in this study is an analysis of G. Călinescu's poetic texts from a thematic point of view, from the perspective of the meanings as well as from the perspective of the connections established with the work of the writer as a whole.

Keywords: poetry, criticism, literature, literary theme, meaning

Că G. Călinescu este îndeobște recunoscut ca istoric literar, teoretician al literaturii şi strălucit prozator este un fapt unanim acceptat. Faptul că sistemul critic călinescian este conectat mai degrabă la opera de prozator este de asemenea un element cât se poate de evident. Ceea ce rămâne însă oarecum în afara modelului pe care-l întruchipează G. Călinescu în literatura română este opera sa poetică. Un aspect mai puțin analizat este așadar poetul Călinescu, umbrit de aureola celorlalte preocupări. Există în opera călinesciană o disponibilitate a schimbării registrelor discursului de la poezie către proză, trecând prin dramaturgie și, așa cum s-a constatat adesea, prin critica literară care devine în cazul său o modalitate de a analiza literatura, folosind *chiar* uneltele literaturii. În proza călinesciană se regăsesc teme și motive ale operei poetice, așa cum prozatorul poate fi ușor deslușit în spatele perfectei țesături narative din *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*.

Din mărturisirile scriitorului, cariera pe care și-o proiectase era cea de poet. De altfel, aștepta o confirmare de la cei pe care-i considera marii critici ai vremii: „pe mine nu mă interesa decât părerea a doi oameni din România: G. Ibrăileanu și Eugen Lovinescu. De verdictul lor depindea întreaga carieră a mea și încrederea în mine. Credeam atât de mult în absolutul judecății critice, încât o vorbă spusă de Ibrăileanu ori Lovinescu însemna pentru mine o sentință […] S-a întâmplat însă că, atunci când am venit eu, criticii în vârstă să nu mai scrie, și n-avea cine să-mi spuie de trebuie să-ncep ori nu"[1]. Faptul că nu a avut o astfel de confirmare critică a determinat gestul renunțării la poezie: „atunci am renunțat la scris și renunțarea aceasta se cheamă critică"[2]. Ideea că vocația critică a apărut pe fondul renunțării la poezie este cu atât mai interesantă, poetul prefațând astfel criticul. Într-un fel, „judecata critică absolută" de care nu a beneficiat a constituit punctul de plecare al unei opere critice care a trasat definitoriu ample și ferme judecăți de valoare în literatura română. Și în alte cazuri, renunțarea la poezie a constituit punctul de plecare al unei opere, așa cum se întâmplă în cazul lui Radu Petrescu, admirator declarat al operei lui G. Călinescu. În orice caz, Călinescu nu a renunțat

1 Valer Donea (Profira Sadoveanu), *De vorbă cu G. Călinescu*, apud Bălu, Ion, *G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 43.
2 Idem

niciodată total la poezie, revenind în diverse etape ale operei sale la poezie. Dovadă sunt textele lirice răspândite în mai multe periodice culturale ale timpului.

În opera poetică a lui G. Călinescu transpare o bună parte din deschiderea către universalitate, către o construcție viguroasă care pare a absorbi toate marile teme ale literaturii. Estetul Călinescu se dezvăluie la fel de firesc în poezie la ca în paginile sale de prozator sau critic. Lirismul călinescian are o consistență gravă, studiată, abordând totuși cu ușurință o tematică vastă.

Muzicalitatea vârstei copilăriei, accentul pus pe reverberațiile sonore ale amintirii transpare în *Melodii*: „Lumea suna frumos. Făceam ţimbal / Din linguriţe, tăvi, pahare, ceşti, / Pluteam în melodii cu cozi de peşti / Verzi, diafani, prin apa unui bal //”[3]. Melodia interioară amintirii dezvăluie un spațiu supradimensionat, construit din perspectiva copilului: „Şi patul mârâia pe labe groase / De leu, pendulul vâjâia festiv, / Oglinda ardea, şi-ntr-un crater cu tiv, / De-argint fierbeau istorii fabuloase//”[4].

Rochia de moar este o reluare lirică a imaginarului din *Cartea nunții*, dar ceea ce conturează vitalitatea poetică e surprinzătoarea forță de a crea imagini, de a transpune în cuvinte o atmosferă ce se află în vecinătatea revelației poetice: „Pe geam, un val oceanic stropeşte picături, / Se clatină-n oglindă desişuri de păduri, / Înăbuşită fierbe cerneala-n călimară, / Mieroasă, zmaragdie, suc de cucută-amară. // Dulap, scrin, piano, sobă, suspină fiecare, / A zdupăit ceva ca o descălecare / Picioare transparente sosind din Paradis / Pun unghiile de aur pe masa mea de scris//”[5].

Ironia livrescului transpare în *Impostură*, text despre fețele poetice, autobiografice ale tânărului privit acum din perspectiva ochiului necruțător al adultului: „În adolescență eram foarte *trist*, / Un veşnic himerist, / Păşind sigilat de destin, / Ca un posibil nou Lamartine, / Contemplând ale soarelui funeralii / Cu profil de medalii”[6]. Sintagma metaforică „poet sigilat de destin” apare într-o notă critică referitoare la Eminescu, semn că metafora nu este exclusă din demersul critic, dimpotrivă. Mai mult, se poate observa aici întrepătrunderea unor texte în imensul laborator imaginar călinescian, așa cum imagini poetice vor fi utilizate în descrierile din romanul *Enigma Otiliei*. Eul condescendent al poetului la adresa imaginii sale din trecut nu poate să nu recunoască starea de sfială atunci când vorbește despre eul său prezent, împlinit, dar atins de paradoxala îndoială a împlinirii: „Azi am gravitatea celui care-a biruit, / Dar la suflet sunt îndoit, / Pierzând vâlvătaia focoasei călduri, / Se-ngrămădesc în mine păduri. / Pe vremuri, încrezut, / Gândeam spre a fi văzut, / Dar acum, când spiritul mi-e aproape fecund, / Mă rușinez și m-ascund. / Și când fete adesea mă întâmpină cu: / Ăsta e Călinescu, / Cercetez locul, emisferic, / Să văd cui s-a dat acest nume generic, / Căci eheu, eheu, / Nu mai am vanități de Eu”[7]. Numele generic de Călinescu (interesantă ipostază a unui sine lărgit, „emisferic”), constată limitele necuprinsului. Vanitatea tinereții fiind anulată nu mai rămâne decât imaginea ființei înaripate atinse de melancolie din gravura lui Dürer. O comparație a poetului de altădată (în sens biografic) cu poetul exilat Ovidiu este edificatoare în acest sens: „La Pontul Euxin am fost să pun întrebări, / S-aud tumulte de mări / Și ca Ovid de pe mal / Să contemplu spumă și val. / Ferindu-mă de ipochimeni, / Am așteptat ca-n preajmă să nu fie nimeni, / Și-atunci abia mi-am pus capul în palme, / Spre-a apei de-a valme, / Noros și indirect / Ca *Melancolia* lui Dürer Albrecht //”[8].

3 Călinescu, G., *Opere 2. Poezii*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 12.
4 Călinescu, G., *op. cit.*, p. 11.
5 Călinescu, G., *op. cit.*, p. 93.
6Călinescu, G., *op. cit.*, p. 225.
7 Idem, p. 226.
8 Idem, p. 227.

O altă reflectare poetică târzie a personalității poetului este ilustrată în *Contraste*: „În viață am fost plin de contraste / Cu zile albe sau nefaste. // Am fost centaur în poieni / Și o șopârlă-n buruieni, // O sepie stropind cu tuș, // Un alb pe mare, pescăruș, // Ostaș purtând sabie grea, / Curtean în mână c-o lalea, // Suav ca îngerii din rai / Războinic ca un samurai // ”[9]. Șirul contrastelor continuă progresiv și dezvăluie un spirit pe cât de lucid pe atât de atent la puterea de sugestie a opozițiilor: „Un pin cu fruntea maiestuoasă, / O salcie plângând pletoasă, // Un măr domnesc cu carnea bună, / Otrăvitoare mătrăgună, // Bizon cu pielea-nămolită, / Păun cu coada zugrăvită, // Nebun ca neamul lui Atrid, / Poet ca regele David//”[10]. Poetul este, astfel, o sumă de contradicții aparent ireconciliabile, cu atât mai incitante cu cât sunt atribute ale creatorului. Și creatorul se imaginează în eternitate sub forma unei statui. Imaginile sunt lucrate atent sub raportul substituției lirice, impregnate vizionar cu motivul invers al timpului care poate fi oprit, dar fără folos: „Mâncat de-a toamnelor otravă / De-aș fi ferit de-o arhitavă / De-aramă sau de fier, / Lipsit de nas sau de-o ureche, / Voi fi de-a pururi nepereche, / Un ornament stingher//” (*Statui*)[11]. Forța imaginarului poetic călinescian poate fi observată și în *Spada* text despre dăinuirea în timp a scriitorului prin operă: „Cetate-am ridicat cu ziduri de cristal / Ce Nimrod n-a visat, nici Assurbanipal; / Cupola e-o bucată de piatră nestemată, / De ploaie și furtună în veci nevătămată. / Deasupră-i nori de ani vor alerga într-una, / Ea va luci frumos, aprinsă ca și luna. / Nu voi pieri astfel; în domul funerar / Ca fluturul voi fi închis în chihlimbar / Și voi rămâne-atât în casa sclipitoare / Cât diamant, topaz nu se topesc de soare. / De unde-s, cum mă cheamă nu se va scrie-un rând, / Dar harfa pusă sus va spune mult vibrând, / Și va vedea c-aveam făptură de balaur, / Cu ochii de safir și unghiile de aur”//[12].

Un *Exegi monumentum* inversat, specific spiritului călinescian se dezvăluie în versuri care surprind cu luciditate alcătuirea delicat-vulnerabilă a operei: „Când mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze / Și să nu-nghețe soarele, / E greu să dureze / Niște foi de hârtie în secolul cellalt, / Ca munții de cremene și de bazalt. / Dar ăsta-i unicul meu document, printr-un vers / Dovedesc că am existat în univers; / Mi-am pus sufletul într-un caiet care-adie / Fragil ca balonul de păpădie //[13]. Poetul ar dori o pauză în ordinea trecătoare a lumii, pentru iubita sa, pe care ar vrea să o cruțe de neiertătoarea povară a timpului (*Apa vie*): „Unde ți-e templul, Solomon? / Dă-mi, rege, apa vie, / Care pe morți învie, / Căci vreau s-o țin curată, / De-a pururea nevătămată, / Cu gloria cântării / Și prospețimea mării, / Sclipitoare ca rubinul, / Neprihănită ca și crinul, / Răcoroasă ca un lac, / Și floarea de liliac, / Cu-obrajii plini de rouă, / Ca merele când plouă. / Suflarea dulce să-i rămâie, / Ca la o coajă de lămâie, / Și trupul îmbălsămat, / Precum un strugure uscat. / Piciorul neted în sandală / Să aibă carnea de migdală. / Și să lase-n urmă val / De smirnă și de santal. / Vreau să trăiască într-una, / Cât stelele și luna”//[14]. O desfășurare firească, armonioasă, a gesturilor iubirii are ca elemente centrale *grija* și *așteptarea*, coordonate ale unei sentiment aflat permanent sub semnul interdicției: „Iubirea mea-i făcută din grijă și-așteptare, / Să merg cu tine-alături îmi este interzis. / Stai într-un turn de aur sclipind în depărtare, / Și ca s-ajungi la mine tu zbori peste abis” (*Interdicție*)//[15]. Versul arghezian: „Logodnică de-a pururi, soție niciodată”, devine aici: „Nu-ți voi fi mire sacru, ci pururi un logodnic”. În *Epitalam* imaginile unei erotici proaspete, fascinante, se

9 Călinescu, G., *op. cit.*, p. 229.
10 Idem, p. 230.
11 Idem, p. 233.
12 Idem, p. 245.
13 Idem, p. 248.
14 Idem, p. 146.
15 Idem, p. 157.

constituie într-o descriere accentuată şi diversificată a senzaţiilor: „Obrazul tău e proaspăt, îmbălsămat şi rece / Ca mărul abia rupt, / Prin părul tău în vâlvă vrăjită mâna-mi trece / Într-un desiș abrupt. // Genunchi, picioare, umeri, subțirele tău bust / Și mirul gurii tale, / Tot ce respir și-ating cu buza are gust / De cărnuri vegetale//”[16]. Chemarea la iubire are inflexiuni livreşti. Sunt invocaţi Dante Aligheri, Noah, Haendel, Bach, Petrarca, Goethe. Iar şoapta iubirii este suavă poruncă a unui mire cunoscător al misterelor lumii: „Mângâietor în şoaptă şi fără şovăire / Eu sunt poruncitor, / Supune-te suavă unui teribil mire / De taine știutor//”[17].

În ceea privește creația, la Călinescu imaginarul poetic este conturat în jurul ideii de lumină, de translucidă și incandescentă străfulgerare a inspirației, așa cum se poate observa în *Călimara*: „Cerneala mea e o esenţă rară / Bătând în purpură și auriu, / O apă vie într-o călimară / Fierbând atunci când scriu. // Când tocul scot muiat în fundul ei, / Și pe hârtie zborul dau peniței, / Caietul alb se umple de scântei / Și joc de arifiții. // Un curcubeu de flăcări se ridică / Țâșnind în fire ca dintr-o cișmea / Făcută din cleștar și majolică, / Stropind pe fruntea mea//. Interesantă este și starea celui care, atins de lumina creației se transpune într-o altă lume, fantastic și exotic alcătuită: „Pe un covor mă-ntind, devin persan / Și mă visez cu ochi întredeschiși / Călare străbătând spre Ispahan / Păduri de chiparişi//”[18]. De asemenea, poezia tinereţii estet pusă sub semnul unei alte identităţi, născute dintr-un elan interior puternic şi imperturbabil: „Poemele de-adolescenţă / Eu nu le-am scris niciodată, / Căci izbucneau cu-aşa viloenţă / Că hârtia era inundată // De valuri de flăcări albastre, Ca fosforul lui Mefistofel / Călimara zvârlea joc de astre, / Condeiul ardea şi el//”. Prin opoziţie, la vârsta maturității artistice, poetul poate distruge textul din prea mult meşteşug: „Azi suflu meșteșugește / În spuma grea diafană, / Și strofa adesea plesnește / Ca sticla venețiană//” (*Condeiul care arde*)[19].

Senectutea este întâmpinată cu bucurie, schimbând sensurile unui *Gaudeamus igitur* tomnatic: „S-a dus frumoasa juventute, / Ne îndreptăm spre senectute; / Intrând cu tinerii în horă, / Să-ntârziem măcar c-o oră / Alunecarea în Tartar, / Descris de toți foarte amar. / Ce dacă părul mi-este sur? / Gaudeamus igitur!”[20] Poetul are convingerea că nu există de fapt decât o singură vârstă care le cuprinde pe toate celelalte, sub soarele unei primăveri ce creează sentimentul eternității: „La soarele-nfocat / Azi palme desfac; / De-o grindă neagră-am stat / Prins ca un liliac. // Câți ani inima-mi are? / Am vârsta tuturor, / Pe-o flacără călare alerg spre viitor. // Trecutul țipă-n urmă, / C-un salt sar peste punte, / Scânteia piatra scurmă / Când mă ridic pe munte. // Printre cărbuni în mine / Ciocanele-și fac drum, / Din văi cresc pân’ la mine / În coșuri nori de fum. // Sunt tânăr sau bătrân? / Alerg spre viitor, / Spre stele focul mân, / Zburând din nor în nor //”(*Primăvară*)[21].

Poezia lui G. Călinescu (pe nedrept ignorată) are o certă valoare literară, manifestată prin diversitate tematică, imaginar poetic bogat și neașteptat, idei poetice de mare forță, discurs liric de mare vitalitate artistică. Se poate spune că poezia călinesciană este construită din perspectiva mai largă a unificării teritoriilor literaturii. Deși a renegat-o în tinerețe, Călinescu a revenit constant la poezie, domeniu care acoperă impecabil toate vârstele operei sale.

16 Idem, p. 159.
17 Idem, p. 161.
18 Idem, p. 213.
19 Idem, p. 255.
20 Idem, p. 219.
21 Idem, p. 253.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, G., *Opere 2. Poezii*, Editura pentru literatură, București, 1965.
Călinescu, G., *Poezii, teatru, nuvele*, Editura Minerva, București, 1986.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982.
Alecu, Viorel, *Opera literară a lui G. Călinescu*, Editura Albatros, 1974.
Bălu, Ion, *Opera lui G. Călinescu*, Editura Fundației Culturale Libra, 2001.
Bălu, Ion, *G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, 1970.

ENVOÛTEMENT DE LA VILLE DANS L'ŒUVRE DE GUY VAES – ARTS VISUELS (PEINTURE, PHOTOGRAPHIE, CINÉMATOGRAPHIE) /VS/ ÉCRITURE (GRAPHIE)

Adina-Irina Forna
Assist., PhD, Technical University of Cluj-Napoca

Abstract: Guy Vaes – novel writer, poet, essay writer. We seldom forget that this great Belgian Francophone writer was also a photographer and journalist, even movie critic writing for the journals of Anvers, first in the Matin*, where he starts around 1950, then in the* La Métropole*, and finally in the* Spécial *between 1970-1983. His activity as a columnist cannot be overlooked since it counts for about 500 columns in this last journal alone! The towns he visits as a journalist will define his imagination strongly attached to this European and international cultural and geographical topography. His texts are often accompanied by photos. His preference for London will make him publish an original album, Les cimetières de Londres, in which the symbiosis between the text and the images trouble the reader. In this article, we aim to analyse the dialogue that weaves itself in the Vaesian work between the visual arts (photography, cinema, sometimes painting) and writing. We can talk, in the case of Guy Vaes, of a plural vision that gives rise to a true visual aesthetics.*

Keywords: photography, film, urban space, transposition, writing space.

Dans *La reconversion des images*, communication prononcée par Guy Vaes en 2008 à l'Académie de Langue et de Littérature Françaises de Belgique, l'auteur parle ouvertement des facteurs qui déclenchent et dynamisent sa création ; il explique le mécanisme qui contribue à transformer ses perceptions – et les sensations que celles-ci entraînent – en fiction : ce sont d'abord les peintures qui stimulent son imagination féconde et son langage exceptionnellement rare et soutenu. Guy Vaes avoue d'ailleurs que la peinture a influencé sa formation depuis son enfance, dans le milieu familial :

> J'ai été élevé dans un milieu où la peinture était un aliment vital. Les premiers tableaux qui m'impressionnèrent furent des paysages bretons, datés de 1909, enracinés dans le cubisme. Ils ornaient la salle de séjour. Leur auteur, Le Fauconnier […]. Sans doute étaient-ce les vertus coloristiques de ces paysages, leurs rythmes bannissant le hasard qui durent me séduire. L'analyse proprement dite n'interviendrait que plus tard.[1]

Durant l'Occupation, la peinture s'offre à l'œil avide du futur romancier à travers l'image photographique dans une sorte de mise en abyme visuelle : ce sont les albums d'art de la bibliothèque paternelle, ces reproductions en tons sépia, que Guy Vaes préfère puisque toute reproduction en couleurs semblait occulter, voire défigurer les dons de l'artiste.[2] Edward Burne-Jones, Atkinson Grimshaw, « le mortifère Augustus Léopold Egg »[3] et leur atmosphère étouffante, voilà la source de certains textes, avoue l'écrivain.

1 Guy Vaes, *La reconversion des images*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008, pp. 2-3. URL : http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes100301.pdf, consulté le 20 novembre 2017.
2*Cf.* Guy Vaes, *La reconversion des images*, art.cit., p. 3.
3*Ibidem*, p. 4.

En 1994, à l'occasion d'une exposition intitulée *La Ville*, à Paris, l'écrivain est envoûté par

> […] un grand nocturne de Grimshaw. Il représente l'Embankment qui, longeant la Tamise, borde le cœur de Londres. Une balustrade de pierre, hérissée de lampadaires, surveillée par des sphinx, y sépare le fleuve d'un large trottoir. Hommes et femmes, vêtus comme dans *Le Jardin des modes*, vous y communiquent le rythme posé, ralenti, de la promenade ou du retour chez soi, crépusculaire. Ces mouvements qui, de façon plus impressionnante que l'immobilité, trahissent la solennité de ces androïdes, annoncent, en plus naturel dans leur aspect d'apparition, les femmes nues et les bourgeois coiffés d'un melon que Paul Delvaux lâcha sur des esplanades lunaires. Comment ne pas vouloir détourner ce motif à des fins littéraires ? Ce sont moins, chez Grimshaw, des privilégiés s'adonnant au plaisir de la flânerie que des créatures déléguées par les ténèbres.[4]

Octobre long dimanche, premier roman de Guy Vaes, valorise déjà le penchant de l'auteur pour la peinture et pour la photo[5]. Le héros Laurent Carteras erre dans une ville ténébreuse dont l'auteur ne précise pas le nom, mais qui a les caractéristiques d'Anvers. Les endroits parcourus recèlent un poids d'incertitude, Laurent ne les reconnais plus et déambule dépaysé dans un espace autrefois familier. Les détails descriptifs, auditifs ou visuels acquièrent une grande précision ; Laurent se perd à jamais dans ce lacis de rues et de maisons, où le brouillard de la rivière accentue « l'aveuglement » et la confusion du personnage :

> Dans la clarté profuse et mordorée de l'après-midi, le pont de Vagrèze ressemblait à une vieille épure. C'est en arrivant sur la place du Bailli Delambre que Laurent Carteras en aperçut les réverbères. Ce paysage, confusément reconnu, ne devrait-il pas se le rappeler s'il ne voulait pas lui être étranger ? Chacune de ces maisons devrait perdre son opacité, chacune des rues son anonymat trop visible. Si les circonstances l'obligeaient à vivre aux abords de la ville, il lui faudrait également voir s'estomper le fleuve, ces berges de craie rousse et ces chemins plantés d'acacias, comme il voyait, sous cette lumière vibrante, la vapeur d'eau brouiller le contour des chalands.[6]

Ces premières lignes du roman qui décrivent le pont de Vagrèze et la lumière des réverbères semblent prises à *L'Empire des Lumières*[7], tableau de Magritte datant de 1954, qui représente un réverbère situé aux bords d'un cours d'eau. La toile trouble le spectateur en le transportant dans un monde mystérieux et angoissant. Le réverbère éclaire à peine la façade d'une maison plongée dans la nuit, où brillent deux fenêtres, et qui se reflète dans l'eau sombre d'un canal. Un ciel diurne et des nuages blancs complètent ce paysage nocturne. Les volets de la maison sont fermés sauf ceux de deux fenêtres situées au premier étage, éclairées par la lumière de l'intérieur. L'opposition entre le jour et la nuit

4*Ibidem*, p. 5.
5*L'Empire des Lumières* (1954), le tableau magrittien auquel le roman de Guy Vaes semble s'apparenter, pourrait facilement passer pour une photographie.
6 Guy Vaes, *Octobre long dimanche*, préface de Jacques De Decker, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », no 16, 1979, p. 11.
7 Pour l'analogie avec René Magritte : Jacques De Decker, « Discours à la réception de M. Guy Vaes » in *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome LXXVI, Nos 1-2, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Palais des Académies, 1998, p. 71.

est évidente : la lumière et l'obscurité font partie du même monde et restent pourtant étrangères l'une à l'autre. Cet « énigme » est impossible à résoudre, tout comme le mystère de la ville vaesienne, réelle et rêvée à la fois.

Guy Vaes affirme que le début de son deuxième roman, *L'Envers*, paru en 1983 et couronné par le prix Rossel, a également été inspiré par une image[8] :

> Il s'agit d'une photographie en noir et blanc dont la conception rappelle un tableau victorien. Dans la partie inférieure se découpe un profil de jeune fille, profil androgyne occupant la totalité du premier plan. La tête doit reposer sur un coussin que Bill Brandt, l'auteur de la photographie, a eu soin d'escamoter. Au second plan, au fond d'un salon, de hautes fenêtres ouvrent sur des façades d'un géorgien tardif.
>
> Par le traitement des gris, la profondeur des noirs […], Brandt […] a su perpétuer une inspiration plastique ainsi qu'un climat empreint de morbidité. De la solitude et de la désespérance opaque d'Emily Brontë ; des errances londoniennes d'Arthur Machen le long de l'impie cimetière de Kenzal Green ; des fabulations crispées de Walter de la Mare aux tableaux d'Algernon Newton, lequel exploita, dès avant la guerre de 14, l'aspect cinématographique des faubourgs de Londres, nombreuses sont les affinités qu'impose le travail de notre chasseur d'images.[9]

Les autres romans de Vaes ne sont, eux non plus, étrangers ni à la thématique urbaine, ni à cette autre modalité d'expression qu'est la photographie. Dans le roman *Les Apparences*, le narrateur, Vincent Urbach, accepte de réaliser quelques instantanés d'un groupe d'amis à la sortie de l'opéra. Un cliché perdu pendant le départ précipité des personnes photographiées se trouve à l'origine de l'intrigue du roman : l'action se déroule autour d'une figure féminine vacillante, protéiforme, capricieuse, qui bouleverse la vie de Vincent. Ce n'est non plus un hasard si le personnage est dessinateur et illustrateur urbain qui travaille d'après daguerréotypes. De plus, la première couverture du roman propose une photographie que l'écrivain avait prise à New York.

Mais la photographie ne constitue pas seulement une source d'inspiration pour l'écriture fictionnelle de Guy Vaes ; c'est un autre métier que l'écrivain s'attribue. Le photo-essai *Les Cimetières de Londres* valorise la fascination qu'exercent sur lui les cimetières victoriens. À part cet album, Guy Vaes a publié aussi, en 1997, un petit livre, *La Jacobée noire*, qui réunit desphotographies et des poèmes, mais surtout il a réalisé des centaines de photos[10] dans les villes qu'il a visitées à travers le monde entier. Dans *Le Regard romanesque* l'écrivain parle de la photographie en tant que « mode d'approche qui influença directement [s]es explorations de Londres et de Singapour »[11]. Contraint à s'éloigner de l'écriture par le gagne-pain quotidien, Guy Vaes s'est consacré à cette « autre forme de regard. Un regard qui ouvrait des brèches dans [s]es alentours, [l]'obligeait à redécouvrir un Anvers dont [l]'exaspérait l'étroitesse »[12].

---

8 Il s'agit d'une photo réalisée par Bill Brandt à Eaton Place en 1955. Pour voir la photo : https://photolicioux.wordpress.com/tag/bill-brandt/, consulté le 28 novembre 2017.

9 Guy Vaes, *La reconversion des images*, art. cit., pp. 7-8.

10La plupart de ces photographies restent inconnues au public et peuvent être consultées aux Archives et Musée de la Littérature, Centre de recherche et de documentation littéraires et théâtrales de la Communauté française de Belgique, Bruxelles. Certaines de ces photographies réalisées par Guy Vaes peuvent également être consultées sur le site des Archives et Musée de la Littérature de Bruxelles aux adresses suivantes : http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/titres/203442 et http://www.aml-cfwb.be/catalogues/general/titres/119426, consultées le 10 novembre 2017.

11 Guy Vaes, *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, avant propos de Michel Otten, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain, coll. « Chaire de poétique », no 1, 1987, p. 58.

12*Ibidem*, p. 59. Dans une interview accordée à Jacques De Decker en 1983, l'auteur déclare que la photographie est une autre forme de création qui fonctionne selon les mêmes principes que l'écriture ; Guy Vaes, in Jacques De Decker, « Guy

La photographie vaesienne peut être assimilée à la photographie de reportage, à la photographie touristique ou à celle renvoyant au journal intime. Elle possède une qualité documentaire, et, en même temps, révèle un désir d'appropriation de l'espace immortalisé sur la pellicule. Les photos de Guy Vaes réinventent la ville à travers le hasard et l'imprévu du voyage :

> […] la Leica à la portée de la main stimulait mon qui-vive ; il me poussait à repérer plus rapidement la singularité d'un porche, le rythme des plans […]. La fixation du sujet dans l'émulsion chimique m'était une *confirmation*. Celle d'avoir trouvé non pas tellement l'angle idéal de prise de vue […] mais l'*ouverture* sur le motif. Sa pleine émergence, son achèvement dans ma conscience, voilà qui m'en livrait les potentialités textuelles. Je prenais aussitôt quantité de notes, comme on décoche des traits au gibier entrevu.[13]

Les lieux de la valorisation collective sont négligés au profit d'une représentation singulière qui réunit la banalité, la laideur, l'insolite.

> À partir du moment où je vois les choses au travers d'un appareil photographique, je les vois différemment. Des rues qui, pour moi, étaient banales, parce que je les connais depuis toujours, changent soudain d'aspect. […] Ce qu'il y a d'extraordinaire dans la photo, c'est qu'elle vous permet de voir, de jouir des choses que les gens ne voient pas. Des choses déconsidérées, dégradées. Pour moi, la photo, c'est un peu ça : organiser le réel en un microcosme cohérent où rien n'échappe à votre contrôle.[14]

Mêlant son identité d'écrivain et celle de photographe et journaliste, Guy Vaes multiplie ses regards sur le contexte citadin. Une synthèse de perceptions et d'impressions contribue à la construction d'une relation intime entre l'individu et le paysage. Chaque lieu visité imprime sa marque particulière dans l'esprit de l'écrivain. Capter la ville par « l'œil » de l'appareil photographique est une modalité efficace d'appréhender l'espace. Regard porté par l'artiste sur lui-même, sur la société, sur l'espace habité, la photographie est d'abord le témoignage de cet espace. Ainsi, un échange actif s'engage entre le sujet regardant et l'objet regardé, entre l'artiste et le lieu photographié, entre l'écrivain et la ville qui l'inspire.

Complément logique de son œuvre littéraire, le cliché photographique devient pour Guy Vaes langage : « En vérité, la photographie est langage – ou n'est rien. Et comme tout langage, qu'il soit littéraire, graphique ou plastique, il révèle par l'image autant ou davantage sur celui qui l'a saisie que sur ce qu'elle donne à voir. »[15]Dans l'album *Les Cimetières de Londres*, l'agglomération urbaine devient paradoxalement une « nature morte vivante » à travers les instantanés photographiques. Marquées par l'alternance lumière/ombre, la précision de l'image/la diffusion engendrée par le brouillard, l'opposition nuit/éclairage de la ville, le mélange minéral/végétal et les diverses nuances de gris, les photos prises à

Vaes » in *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin, 1999, p. 210 : « J'ai considéré la photographie, je la considère toujours d'ailleurs comme une autre forme de travail romanesque. Se promener dans une ville avec un appareil de photo sur soi force à l'appréhender autrement, on voit les choses différemment, on essaie de tirer parti de ce qui ne frappe pas toujours d'emblée le regard. »

13*Ibidem*, pp. 62-63. C'est l'auteur qui souligne.

14 Guy Vaes, in Jean-Louis Lechat, « Guy Vaes : un classique belge méconnu » in *Télémoustique*, n° 2833, le 15 mai 1980, p. 59.

15***, « Le regard de Guy Vaes » in *Archipel*, Cahier international de littérature, volume 7, Anvers, 1996, p. 66.

Londres entraînent le spectateur au-delà de la simple perception. Guy Vaes veut surprendre l'envers du décor, comme s'il était à la recherche d'un autre réel, d'où cette curiosité bizarre pour les lieux désolés, tel le cimetière. L'album *Les Cimetières de Londres* regroupe un texte sur les cimetières victoriens et une série de photographies réalisées au cours des randonnées funèbres. Vaes a été particulièrement enthousiasmé par ce qui symbolise la vie et la mort dans les cimetières anglais et par leur complicité ; la nature et la pierre devaient lui parler et il avait choisi de les immortaliser sur la pellicule au moment où la lumière était « parlante ». L'écrivain réalise donc une photo qui saisit le hasard d'un moment, l'unicité d'un instant, d'un éclairage, la contingence du temps, bref la particularité locale de l'espace visité « ici et maintenant ».[16]Malgré leur thématique, les photos de Vaes, comme celles de Jean-Louis Garnell, ne sont pas morbides. Par contre, la photo d'une tombe devient un objet unique que le photographe-écrivain garde près de soi, toujours prêt à caresser :

> J'incline mon appareil photographique et, d'un geste, je glisse une tombe dans mon viseur. Cette pierre sur papier glacé, je l'ai à présent sous la main, à côté de la machine à écrire. Il m'arrive de l'emporter dans ma serviette. Elle a le relief d'un personnage et j'éprouve à son égard un mélange de plaisir et de tendresse.[17]

Dans une de ses chroniques du journal *Le Soir*, Jacques De Decker insiste sur le fait que l'espace mortuaire se prête à la photographie en noir et blanc : « La photographie en noir et blanc, activité doublement poétique puisqu'elle suspend le temps et traduit les couleurs en d'innombrables avatars du gris [,] se prête excellemment à ces explorations de lieux où l'étrange […] le dispute à l'ordinaire. »[18] La photographie vaesienne révèle une architecture tombale en train de s'effriter, où le lierre dématérialise la pierre, le brouillard cache et disperse la réalité, la nature cannibalise la pierre, efface les inscriptions et transforme le cimetière en domaine non-identitaire, la fumée et la profusion végétale induisent l'idée de la disparition. Dans ces photos, la composition de l'image se nourrit de la décomposition spatiale. Intéressé d'abord par la dimension architecturale des tombeaux, le photographe belge n'évoque pas la mort en tant que pourriture ou dégradation du corps humain, mais plutôt comme dégradation des nécropoles monumentales en pierre. Ce lieu inquiétant gagne en mystère grâce à la dimension onirique de l'image qui évoque la tranquillité des figures bibliques[19]. À la fin de l'album, la vi(ll)e quotidienne s'empare de la tranquillité des tombeaux, la mort est commercialisée et désacralisée (services des pompes funèbres), les murs bloquent l'accès aux cimetières tombés désormais en désuétude et oubliés par les vivants.

L'association de la photo et de l'écriture a fait des *Cimetières de Londres* une nouvelle forme d'expression, loin d'une simple juxtaposition. Le brouillard caractéristique à la ville anglaise, l'éclairage, le noir et le blanc produisent des effets théâtraux qui renforcent le dramatisme du texte. Guy Vaes cherche des nouveaux moyens de raconter et de « montrer » son expérience. Inversement, les événements narrés suscitent parfois la curiosité et l'œil du lecteur glisse vers la photo. L'image et le mot ont besoin l'un de l'autre pour fonctionner : le texte « dit » ce que l'image peut difficilement montrer ; l'écriture transpose ce qui séduit le regard et se refuse pourtant à la perception : « J'ai repensé à cette placette, à cette photographie aimantée en écrivant *Londres ou le*

16 Entretien personnel avec Guy Vaes, Anvers, le 22 novembre 2008.
17 Guy Vaes, *Mes villes*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986, p. 78.
18 Jacques De Decker, « Jean-Baptiste Baronian et Guy Vaes : il y a guide et guidé » in *Le Soir*, le 27 décembre 1978, s.p.
19 Les photos de l'album reproduisent parfois de statues d'anges au milieu des sépulcres : Guy Vaes, *Les Cimetières de Londres*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1978, p. 49 et p. 53.

labyrinthe brisé ; j'ai tenté d'exprimer ce qui se dérobait à la formulation et qui cependant avait alerté mon regard. Il va sans dire que le résultat fut différent. Londres se dérobait dans son évidence. »[20] Qu'est-ce qu'il voit finalement lors de ses promenades dans la ville ? Qu'est-ce qui apparaît et presque simultanément se soustrait au regard attentif du créateur ? Telle est la question qui tourmente Guy Vaes : « ce qui se manifeste est justement ce qui se dérobe »[21] puisque « [l]a proximité de l'invisible […] n'est-ce pas le sentiment que le visible demeure ce qui nous échappe ? »[22]

Ce n'est pas seulement Londres qui se dérobe, c'est l'écriture elle-même qui cherche à se dissimuler derrière le fardeau du travail ; dans ce contexte, Guy Vaes dédie une longue période de sa vie au journalisme[23]. Ses chroniques, trop longtemps méconnues, firent l'objet d'un volume qui célébra le jubilée de son premier roman : Le Cri et l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique publièrent, en coédition, un choix de 111 chroniques de cinéma parues dans l'hebdomadaire bruxellois *Spécial* entre 1970 et 1983. Ces textes montrent à quel point l'auteur d'*Octobre long dimanche* reste un grand romancier et un maître du réalisme magique. Ils témoignent d'une analyse lucide mais sensible, marquée parfois par les motifs récurrents de son écriture fictionnelle : les fantasmes, le silence pesant, l'intrus ou l'usurpateur et surtout la fascination de l'espace urbain, le tout vu à travers le miroir de l'époque d'or de l'art cinématographique. En même temps, les choix de Guy Vaes montrent son flair, puisqu'il a repéré le génie naissant de quelques cinéastes devenus désormais classiques, comme Woody Allen, Francis Ford Coppola, Steven Spielberg, Claude Lelouch, Nikita Mikhalkov, Liliana Cavani et, sans aucun doute, André Delvaux, représentant, comme lui, du réalisme magique. Guy Vaes, qui réunit des films anglais, américains, français, belges, suédois, italiens, espagnols, soviétiques ou polonais, mais aussi japonais ou brésiliens, réalise des chroniques amusantes, un peu critiques parfois, mais qui fascinent tout en faisant sourire les artistes, ainsi que les lecteurs. Des œuvres admirables du cinéma de cette époque-là trouvent leur place sous la plume attentive de Guy Vaes : *l'Orange mécanique* de Stanley Kubrick, *Family life* de Ken Loach, un « [a]dmirable film »[24] si on se fie au critique, le « film onirique »[25]*Images* de Robert Altman, *Le dernier tango à Paris* de Bernardo Bertolucci, *L'Œuf de serpent* d'Ingmar Bergman, mais aussi *Le Balcon en forêt*, réalisé par Michel Mitrani, d'après le roman de Julien Gracq, *Mort à Venise* de Luchino Visconti, d'après la nouvelle de Thomas Mann ou *Dracula* de John Badham, d'après le roman de Bram Stoker ou encore *Le Décaméron* de Pier Paolo Pasolini, adapté de dix nouvelles extraites de l'œuvre de Boccaccio. La thématique des films que Vaes choisit pour ses chroniques est elle aussi très diverse : des films bouleversants sur la lutte antifasciste (*Salut, les hirondelles…*, Jaromil Jires ; *Au nom du Führer*, Lydia Chagoll), sur la question religieuse, voire occulte (*L'Exorciste*, William Friedkin), sur l'amour charnel et le fétichisme (*Grandeur nature*, Luis García Berlanga ; *Contes immoraux*, Walerian Borowczyk), des films policiers (*Meurtre dans l'Orient Express*, Paul Dehn ; *Mort sur le Nil*, John Guillermin), des films d'horreur (*Attention, les enfants regardent*, Serge Leroy), des adaptations de faits divers (*Violette Nozière*, Claude Chabrol), des films de science-fiction (*Quintet*, Frank Altman ; *Apocalypse Now*, Francis Ford Coppola) etc. La tonalité

20 Guy Vaes, *Le Regard romanesque. Quatre conférences*, éd. cit., p. 63.
21*Idem*, *Mes villes*, éd. cit., p. 53.
22*Ibidem*, p. 55.
23 Il semble que le travail fut la raison pour laquelle l'auteur mit un quart de siècle pour publier son deuxième roman, *L'Envers*.
24 Guy Vaes, « La famille pathogène » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, chroniques de l'hebdomadaire bruxellois *Spécial,* rassemblées, éditées et préfacées par André Sempoux, Bruxelles, Le Cri / Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2007, p. 54.
25*Idem*, « Une Irlande onirique » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 55.

vaesienne crée un lien affectif avec le texte, mais transmet simultanément l'obsession pour la randonnée urbaine au cours de laquelle le promeneur, comme celui qui se trouve derrière la caméra, balaie, enregistre ou omet volontairement certains aspects de la réalité. C'est le moment privilégié pour Guy Vaes, celui de la rêverie éveillée, lorsqu'il peut déambuler dans les villes qu'il saisit à travers l'écran cinématographique. Certains films, tel *Rome* (1972) de Federico Fellini, constituent le prétexte pour un questionnement toujours renouvelé sur l'identité et sur l'espace urbain devenu personnage de fiction : « Qu'est-ce qu'une ville ? Peut-on fournir une image objective de Paris, Londres ou Le Caire ? […] pour bien décrire une ville, il faut l'identifier à son expérience la plus intime. Il faut l'avoir vécue, car la ville en soi est illusion. »[26] D'autre part, Guy Vaes ne néglige point les espaces clos : l'habitation devient un lieu privilégié, intimement lié à son habitant ; la description des logements du film *Rendez-vous avec une fille seule*, réalisé par Herbert Ross en 1971, semble évoquer à tour de rôle les habitations des héros vaesiens :

> L'inventaire des appartements du film ravirait un sociologue. Le studio crasseux à 125 dollars de T.R., pénétré de sons et d'odeurs. L'appartement, aseptisé et trop cher pour qu'on s'offre encore des meubles, qu'une péronnelle caquetante partagerait volontiers avec une copine. Le « home », intime et feutré, de Larry Moore […] l'éditeur de livres pour gosses. Seulement, et ce trait-ci est superbe, les murs de ce « home » sont couverts de photos de gens que Larry préfère ne plus voir qu'en reproduction.[27]

Pour Laurent Carteras d'*Octobre long dimanche*, le logement est un pêle-mêle d'objets qui exercent sur lui une fascination inhabituelle. Une certaine opulence émane de chaque coin de la maison et de son mobilier vétuste : les « timbales de cuivre disposées sur des boiseries »[28] sont poussiéreuses, une fissure fêle le globe de la lampe, la bibliothèque avec ses livres reliés en cuir est le comble du désordre. Le corridor avec son « bestiaire allégorique de la tapisserie »[29] et le salon violet, « éclairé de lampes à trois branches, tout débordant de verroterie et de cache-pots où des plantes, autrefois vivaces, se racornissaient jusqu'à prendre la forme de chalumeaux de paille »[30] créent le vertige. À cette richesse et à ce parasitisme des objets s'oppose la simplicité du studio que le personnage choisit de louer à la *Pension des Pas Retrouvés*. Laurent n'apporte dans sa nouvelle habitation « qu'une soixantaine de livres, six reproductions de tableaux, du linge et des manuscrits »[31] qui viennent « apprivoiser » les meubles sobres et austères. Le studio, par sa nature, a quelque chose de clandestin et sert d'habitation aux marginaux, tel le protagoniste d'*Octobre long dimanche*. Pour Bruno Wölfin, le personnage de *L'Envers*, la maison familiale abrite des secrets obscurs, elle est le lieu des livres dévorés mais aussi l'espace de l'insomnie. Bruno habite un « *cabinet de curiosités* »[32] aux rideaux lourds où, dans la pénombre, les livres gisent « par piles de dix ou de vingt »[33] à même le plancher, entre différents billets, lettres, cartes postales, annotations jetées sur des papiers… Si la

26 Guy Vaes, « Rome à la verticale » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 27.
27*Idem*, « L'exil à Chicago » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 39.
28*Idem, Octobre long dimanche*,éd. cit., p. 24.
29*Ibidem*, p. 27.
30*Ibidem.*
31*Ibidem*, pp. 210-211.
32Guy Vaes, *L'Envers*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Écrits du nord », 1983, pp. 55. C'est l'auteur qui souligne.
33*Ibidem*, p. 13.

chambre de Bruno est encombrée de toutes sortes de choses, les pièces que les personnages de *L'Usurpateur* visitent sont vides, en prouvant l'inutilité de leur démarche. De plus, à cause de leurs portes closes, « les pièces incitent à croire à des révélations différées »[34]. Puisque toutes ces demeures sont dominées par « le froid, la désolation, la démesure du vide [qui] vous y poign[ent] plus qu'au dehors »[35], le narrateur conclut que « l'on pouvait loger, non pas vivre »[36].

Vaes décèle dans les films analysés des images parfois prophétiques, telle celle de Berlin dans *L'Œuf de serpent* (1977), où le regard d'Ingmar Bergman enregistre le décor « avec ses façades lépreuses et son humidité malsaine »[37], tout en « admirant la brique gangrénée, le stuc délavé et [en] s'attardant autour des réverbères »[38]. Vaes sembla valoriser cette image de la ville berlinoise de Bergman, dans son texte sur Singapour où il découvre la « pourriture chatoyante »[39] des demeures délabrées, vétustes, ruineuses, envahies par le parasitisme. La même image est encore présente dans *Furie* (John Farris, 1978) où la ville de Chicago « s'étale, terrifie, racle et gémit comme un monstre en gésine. La ville n'est plus un décor, mais une masse extensible, tantôt oppressante, tantôt euphorisante, dont la plasticité semble coïncider aux émois de ceux qui la parcourent. »[40] Encore plus vivante est l'image de la ville d'Istanbul de *Midnight Express* (Alain Parker, 1977) : « D'emblée, comme on tombe dans une bouche d'égout, le spectateur dégringole dans le cloaque irisé d'Istanbul »[41], cette « ville [qui] vous agresse. De sons, de clartés, de visages […] et, on oserait l'écrire, d'odeurs »[42]. Le réalisateur restitue donc « une simultanéité d'impressions qui collent à l'épiderme et mobilisent l'ouïe »[43], la même « simultanéité d'impressions »[44] que ressentait Vaes pendant ses longues promenades londoniennes.

Guy Vaes ne manque aucune occasion de retrouver la capitale britannique qui lui est si chère ; dans le compte rendu du film *La Chambre verte* (1978), le journaliste n'hésite guère d'exprimer ses opinions, tout en ajoutant que son regret personnel ne devrait pas influencer le lecteur : « Quel dommage que Truffaut n'ait pas pu situer son film dans le Londres de Henry James ! »[45] Ce regret n'est guère gratuit : ce sont les quelques scènes du film qui se passent dans un cimetière qui font penser à « l'incomparable et onirique cimetière de Kensal Green »[46] ; la parution des *Cimetières de Londres* la même année pourrait être à l'origine de l'enthousiasme de l'écrivain : « Dans ce reposoir feuillu à l'extrême, parmi des stèles, des croix et des dais de marbre jaillis d'une houle verdâtre, la caméra suggère à merveille l'enfermement des défunts […] »[47]. De même, en décrivant le New York de *La Femme libre* (Paul Mazursky, 1978), Guy Vaes ne peut contenir son enthousiasme devant « la trépidation de Manhattan, l'asphalte

34*Idem*, *L'Usurpateur*, postface d'Hubert Lampo, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Poteau d'angle », 1994, p. 73.
35*Ibidem*, p. 156.
36*Ibidem*, p. 97.
37*Idem*, « Il est minuit à Berlin » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 110.
38*Ibidem*, p. 111.
39 *Idem*, *Mes villes*, éd. cit., p. 109.
40*Idem*, « Fuir à Chicago » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 125. Dans *Mes villes* (éd. cit.), Singapour est vu comme « une masse calorifique » (p. 99), où « [l]'air [...] est presque matière » (p. 99) et « [...] la chaleur est une grandeur. Animale. Plastique. Et même tridimensionnelle puisque au seuil du palpable. [...] C'est une présence à laquelle il vous arrive de penser comme aux sautes d'humeur, aux fines traîtrises d'une créature d'exception » (p. 100).
41*Idem*, « Les enfers d'Istanbul » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 149.
42*Ibidem*, p. 150.
43*Ibidem*.
44*Idem*, *Mes villes*, éd. cit., p. 29.
45 Guy Vaes, « Une confidence automnale » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 130.
46*Ibidem*, p. 131.
47*Ibidem*.

crevassé du Bronx, l'exaltation électrique des restaurants, la ceinture de gratte-ciel qui étreint l'appartement […] »[48]. Toute son œuvre journalistique est donc traversée par les obsessions qui n'ont jamais quitté l'esprit du grand créateur : la ville-labyrinthe[49] (Berlin), la ville bricolée[50] (Istanbul), la ville-collage/le film-collage[51] (New-York). Finalement, de ce florilège de villes ne pouvait s'absenter Anvers, la ville natale de Guy Vaes. L'auteur dédie une chronique de plus de 4 pages à la *Femme entre chien et loup*, film réalisé en 1979 par le belge André Delvaux. Guy Vaes n'hésite guère d'évoquer les choses qu'il partageait avec le réalisateur du film : l'Occupation à Anvers et le rapport à la Résistance, l'intérêt pour le cinéma et pour la littérature, la révélation du jazz et surtout de Duke Ellington, l'envoûtement de la peinture et de son illustre représentant belge, Magritte, et finalement l'appartenance au réalisme magique. Guy Vaes conclut : « Admirable réussite, la première réussite totale du cinéma belge »[52].

Sous la plume de Guy Vaes, le cinéma s'avère toujours actuel ; il exploite la curiosité du spectateur, l'amuse et le surprend en même temps par l'atmosphère étrange ou par les villes transposées en personnages. L'œuvre de Guy Vaes dans sa totalité est donc un admirable panorama réalisé par un promeneur passionné, doué d'un regard poétique singulier, nourri par une culture imposante et ouvert au dialogue des arts visuels. On ne peut que conclure avec Jean-Baptiste Baronian, que Guy Vaes, écrivain de génie, photographe et critique original, dont l'œuvre entretient des rapports de co-création, tient de l'ailleurs ou bien de *l'envers* et nullement de cette réalité qui le désemparait et dont il se demandait souvent si elle n'était pas un simple simulacre : « Il aimait les éblouissements, les féeries, les folles escapades au bout et au-delà du réel. Là, il était comme un môme. Là, il se sentait bien. Il se sentait bien, pour tout dire, quand il était ailleurs. »[53]

BIBLIOGRAPHIE D'AUTEUR

VAES, Guy, *Les Cimetières de Londres*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1978.

Idem, Octobre long dimanche, préface de Jacques De Decker, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Passé Présent », n° 16, 1979.

Idem, L'Envers, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, coll. « Écrits du nord », 1983.

Idem, Mes villes, Bruxelles, Jacques Antoine, 1986.

Idem, Le Regard romanesque. Quatre conférences, avant propos de Michel Otten, Louvain-la-Neuve, Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Catholique de Louvain, coll. « Chaire de poétique », n° 1, 1987.

Idem, L'Usurpateur, postface d'Hubert Lampo, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Poteau d'angle », 1994.

Idem, La Jacobée noire, 7 poèmes et 7 photographies de l'auteur, Anvers, éditions Marc Poirier dit Caulier, 1996, pp. XXVI-XXXIX.

Idem, Les Apparences, Avin, Éditions Luce Wilquin, 2001.

Idem, 111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983), chroniques de l'hebdomadaire bruxellois *Spécial,* rassemblées, éditées et préfacées par André Sempoux, Bruxelles, Le Cri/ Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 2007.

48*Idem*, « Un personnage appelé New York » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 143.
49*Cf. Idem*, « Il est minuit à Berlin » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 107.
50*Cf. Idem*, « Les enfers d'Istanbul » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 149.
51*Cf. Idem*, « Il est minuit à New-York » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 157.
52*Idem*, « André Delvaux, notre atout à Cannes » in *111 films. Chroniques de cinéma (1970-1983)*, éd. cit., p. 193.
53 Jean-Baptiste Baronian, *Hommage à Guy Vaes*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2012, p. 2. URL : http://www.arllfb.be/ebibliotheque/hommages/hommagevaes.pdf, consulté le 27 novembre 2017.

Idem, *La reconversion des images*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008, pp. 1-10. URL : http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/vaes100301.pdf, consulté le 20 novembre 2017.

Bibliographie critique

ARLLFB, « Guy Vaes à la lumière du cinéma » in *La Lettre des Académies* 8/2007, Académie royale de Belgique, p. 10. URL : http://www.academieroyale.be/academie/documents/lalettredesacadmiesnumero8_2007664.pdf, consulté le 15 novembre 2017.

BARONIAN, Jean-Baptiste, *Hommage à Guy Vaes*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2012, pp. 1-2. URL : http://www.arllfb.be/ebibliotheque/hommages/hommagevaes.pdf, consulté le 27 novembre 2017.

CREUZ,Sophie, « Le cinéma de papa » in *Le Carnet et les Instants*, n° 149, décembre 2007-janvier 2008. URL : http://www.promotiondeslettres.cfwb.be/index.php?id=vaes111films, consulté le 15 novembre 2017.

DE DECKER, Jacques, « Jean-Baptiste Baronian et Guy Vaes : il y a guide et guidé » in *Le Soir*, le 27 décembre 1978, s.p.

DE DECKER, Jacques, « Discours à la réception de M. Guy Vaes » in *Le Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises*, tome LXXVI, N^os^ 1-2, Bruxelles, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, Palais des Académies, 1998, pp. 69-78.

DE DECKER, Jacques, « Guy Vaes » in *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, Bruxelles, Éditions Luce Wilquin, 1999, pp. 205-217.

DE DECKER, Jacques, *Guy Vaes, grand initié rosselisé*. URL : http:// ww.lesoir.be/69295/article/culture/livres/2012-08-28/guy-vaes-grand-initi%C3%A9-rosselis%C3%A9, mis en ligne le 29 février 2012, consulté le 25 février 2015.

DE DECKER, Jacques, *Guy Vaes en chemin vers le mythe*. URL : http://www.espace-livres.be/Guy-Vaes-en-chemin-vers-le-mythe?rtr=y, consulté le 18 novembre 2017.

LECHAT, Jean-Louis, « Guy Vaes : un classique belge méconnu » in *Télémoustique*, n° 2833, le 15 mai 1980, pp. 43-58.

***, « Le regard de Guy Vaes » in *Archipel*, Cahier international de littérature, volume 7, Anvers, 1996, p. 66.

CORNELIU STURTZU – THE POET OF ARCHES OVER SEASONS

Maria Lucreţia Sturtzu
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:The work entitled „Corneliu Sturzu – The Poet of the Arcades over Seasons" aims to draw a critical sketch, a monographic one as well, a sketch of the poetical and esthetical work of this post-war writer`s from Iaşi. The volumes published posthumously, and the single posthumous Anthology are going to be taken in consideration, furthermore, the role of the poet during his work as editor-chief of the Convorbiri literare magazine from Iaşi in the period between 1970-1989, the darkest period of the communist era.

Keywords: poetry, postwar aesthetics, Romanian, Communism

Lucrarea cu titlul de mai susvizează realizarea unei perspective critice şi de tip monografic, a prestaţiei poetice şi estetice a scriitorului ieşean postbelic, Corneliu Sturzu. Se vor avea în vedere, în cadrul acestui studiu, volumele sale de poezie publicate antum, dar şi singura *Antologie* postumă. Intitulând articolul: „Poetul arcadelor de peste anotimpuri" se dorește a porni de la o parafrazare a titlului dat volumului de debut al scriitorului, apărut în 1964, *Arcade peste anotimpuri*. În Dicţionarul General al Literaturii Române se va consemna peste ani, legat de acest volum: „Poemele de început ale lui **S.** sunt puternic marcate de ideologia vremii. Aproape fiecare pagină din *Arcade peste anotimp* conţine trimiteri la „glorioasele realizări" ale omului de tip nou. Cartea e plină de „eroi", („primul constructor", „excavatoristul", „Ilici"). Poetul crede că e un mesager al poporului, iar versul său ar fi ecoul uralelor străzii. Declamator şi cu un oportunism la vedere, autorul identifică „scânteia" în învăţătura de partid (...). Acest volum rămâne totuşi ca un păcat de tinereţe (...)"[1]. Dar, Sturzu nu este un caz singular de poet dornic de afirmare într-un timp caracterizat de un puternic „avânt socialist" – mai ales în rândul intelectualilor, fără a dori să scuzăm, așa cum nici nu dorim să acuzăm.

Lexemul *anotimp* avea să mai apară și pe coperta celui de-al șaptelea volum al său, publicat în 1974, respectiv *Anotimpul încrederii*– aspect care ne-a indus ideea de a-l vedea pe autor ca un veșnic *acrobat* suit pe frânghii de vorbe, după cum s-a văzut însuși poetul în volumul publicat în 1969: „clovn fluierat pentru neîndemânare, (...) cocostârc pe-un singur picior al sufletului (...)"[2]. Fluierăturile „pentru neîndemânare" sunt probabil ale celor care nu de puține ori au văzut în poet doar un adept al „jocurilor" – ale timpului, ale destinului său intelectual – un soi de „roluri", pe care poetul le-a avut de-a lungul carierei sale, după cum îl regăsim un chip creionat astfel mai mult în volumul *Restituirea jocului* (1969). Autorul, fără a reuși să devină nicidecum ludic, a traversat anii pe care i-a trăit și în care a creat când riguros, când slăbind din strângerea șurubului comunist, când forțându-l a-l închide cu precizia cerută de funcțiile pe care acesta le-a avut în Iașul anilor '60-'90. Așadar, „anotimpuri" sau „jocuri" – unele periculoase, altele dibace, reprobatoare – toate însă destul de criticate și amendate în timpul vieții, mai ales în finalul acesteia, după ce poetul își încheie activitatea literară, alungat fiind în '89 de pe scaunul

1Academia română, D.G.L.R., Editura Univers Enciclopedic, S/T, Bucureşti, 2007, pp. 504-505.
2 Al. Piru, *Poezia românească contemporană 1950-1975*, Vol II*: Generația mijlocie. Generația tînără*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, p. 206-208.

de redactor șef al revistei ieșene „Convorbiri literare", rămas în istoria literară drept ultimul redactor comunist al acesteia. Este vorba aici și despre generația de poeți căreia și C. Sturzu îi aparține, în fond, generația celor care debutați fiind în anii '60, ajung mai târziu, după cum menționează și criticul Iulian Boldea fiind „ (...) să fie altfel – discretă, sofisticată, livrescă – aşa cum sînt Ion Mircea, Adrian Popescu, Dinu Flămînd. (...) Între 1971 şi 1989, pe parcursul unei degradări constante a condiţiilor de viaţă, puterea comunistă întrebuinţează diverse stratageme pentru menţinerea sub control a scriitorilor. De pildă, *desfiinţează* în 1977 cenzura. În realitate nu se desfiinţează nici o cenzură, doar responsabilitatea acesteia se disipă pe un număr mai mare de participanţi la procesul editorial (...)"[3]. Lucrurile sunt cu mult mai complicate și foarte discutabile, din acest punct de vedere. Este momentul când apare pe scena literară *creatorul specific*, aşa cum îl numeşte profesorul Iulian Boldea, care nu are de-a face cu cel format în mod *natural*, dacă ne este îngăduit, dar el este definit de *autocenzură***.** Nu acesta ar fi fost scopul celor care au inventat mecanismul? Ori, poate unii scriitori nici nu s-au gândit că pot avea și *reuşite*, urmând calea dictată. Unii au urmat-o, alții s-au îndoit un timp, s-au contrazis și s-au convins singuri apoi că așa e bine. Alții au jucat roluri, un rol pozitiv, unul negativ. Sau chiar pe ambele.

Aceste aspecte îl așază pe autor cumva la granița dintre *eul* tânăr, încrezător în sine, creator de „șoapte lirice", și un *alter ego* – marionetă într-o *Cameră de recuzită* (titlu de volum publicat în 1973). Metafora „ludicului" acaparează mare parte a ipostazelor trăite de autor, reprezentând astfel o sumă la care poetul ocupat cu *restituirea jocurilor* ajunge, reluând, într-adevăr, această temă larg utilizată, dar dându-i un cu totul alt sens: „Să facem jocurile./ Şi cine va trişa va fi ucis./ (...) Ori a crescut fără să bănuim,/ un ban de cer pe care nu-l jucăm,/ fiindcă de câştigători ne e ruşine,/ ca ultimii să-ncepem să trişăm.// *Să facem jocurile-n fine!*//"[4]. După cum preciza și critica la timpul respectiv: „(...) în cazul lui **S.** (Sturzu, n. n.) diversitatea nu derivă din formă, ci din prezenţa straturilor de adâncime. El merge către marea poezie a lumii, preia paradigme, formule metaforice consacrate, dar nu transcrie nici un mit, ci îl metamorfozează în reper pentru propria stare (...)"[5]. În aceeași „cameră de recuzită", poetul-estet[6] se regăsește într-un spațiu al său, intim, neatins de falsele idolatrii specifice timpului său – însă neatins până la un foarte apropiat moment. Titlul este ales de poet după ce avea să fie numit director al Teatrului Naţional din Iaşi; o perioadă fastă pentru tânărul scriitor, un loc pe care l-a îndrăgit enorm şi care, de asemeni, l-a îndrăgit pe tânărul C. Sturzu.Dar căldura intimităţii personale nu va compensa o anumită „răceală" provenită dintr-o secare a emoţiei, după cum subliniază şi critica: „ (…) autorul este de aceea mai personal în compoziţiile statice, de parnasiană natură moartă, decât în poemele destinate notaţiei de stări lăuntrice, neutrale, impasibile. Timbrul elegiac este astfel un pur efect exterior, derivat din utilizarea strict formală a tehnicii blagiene, diluată în arborescenţe care trădează inaderenţa la un principiu organic: *niciodată, întreg, nu voi pleca din aceste priveliști/ Cu pietre ca nişte bătrâne-ale satului/ Deasupra albiilor cu rufe, încremenite/ Într-o prea înţeleaptă întâmpinare***.** Enorma dilatare a celui de al doilea termen este indiciu sigur de artificializare, ca şi micile

3Iulian Boldea, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005, pp. 413-417.
4 Corneliu Sturzu, *Neopaleografii*, Princeps Edit, Iaşi, 2006, pp. 42-43.
5 Idem.
6 Între 1960-1975, în paralel cu funcţia de şef-redacţie cultural la Studioul de radio Iaşi, este asistent şi apoi lector titular, la catedra de literatură-estetică a Facultăţii de filologie a Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi, unde predă teoria literaturii, estetica, teoria şi practica presei; în 1964 frecventează „I Corsi di Alta Cultura e di Storiadell'Arte italiana" din Perugia – Italia, unde îl are profesor pe esteticianul Giulio Carlo Argan; în 1968 urmează cursul „Vivre en Suede", patronat de Universitatea din Stockholm, pentru acestea primind burse din partea Universităţii „Al. I. Cuza".

monstruozităţi imagistice: *Crescut eram din fieru-acesta ca o spadă/ Cu-n rîu de umbre veştede pe gene"; ,,Din valu-n piatra scoicilor nunti, /Un ceas netrebnic ca un geamăt de gladiator/ Învins"; ,,Şi tremuram la cîte-un glas ca vrabia în februarie"; ,,Doar iepurii, buni şi răi, se-ncurcă prin brazde/ Alergînd ca nevestele/ Cînd pe negîndite musafirii intră-n odaie".* Iată însă şi un poem remarcabil, deşi în genere autorul pare a-şi dispreţui reala înzestrare: *,, Îndestulat şi-acum de-atîta sînge/ Din golf în golf maree-l purtară/ Printre moluşte flaşte şi nătînge/ Lîngă un âărm înalt. Şi îl uitară/ Încremenit la capătul de maluri/ Ca din războaie stinse o torpilă/ Cioplit de vînturi, modelat de valuri/ În trudnică lucrare inutilă/ La-ngemănarea vămilor severe/ Respins de albatros şi de meduză/ Părea străinul dintre frontiere/ Pe care patriile îl refuză*" (**Rechinul mort**)[7]. Poetul-rechin, respins de alte specii pământene reușește să ajungă în „Final de spectacol" evadând „din marile oglinzi (...)", spălat „pe mâini de sentimente"[8] să își recunoască sieși că: „Astfel, trăiam dintr-o nepotrivire/ Între ochi și arcadă, între gură și vorba rostită// (...)"[9]. Și ca o premoniție a dramelor ce aveau să îl devoreze mai târziu, spre sfârșit de comunism, începute însă cu ceva ani mai repede, drept „recompensă" a supunerii pe care o avea de trăit poetul, prin statutul său de intelectual aflat încă în funcție de conducere în 1989[10], volumul va cuprinde și un „Final": „Toate-au rămas de acum suspendate,/ Brațul în aer, dorul pe zare oprit/ Ca pe-un ecran la orele șapte și jumătate,/ Unde s-a scris: În sfârșit!//"[11].

Însă, înaintea „camerei de recuzită", C. Sturzu va mai publica: *Duhul pietrelor*și*Cantilene*, ambele în 1970. Poemele celor două volume și nu numai, reprezintă confesiuni, emoţii, nostalgii, notaţii personale şi livreşti în versuri abstracte, clasice sau libere. Profesorul și criticul Constantin Ciopraga, cel care l-a îndrumat pe tânărul Sturzu către Iași, către poezie și către estetică, va acorda o atenţie deosebită acestora. ,,Trecut prin filtre multiple, intelectualizat uneori, lirismul lui C. Sturzu pendulează de la transcrierea stărilor intime comune, la marile întrebări existenţiale. Privirile solicitate iniţial de materie, de concretul cotidian, transcend brusc dincolo de orizont într-un univers necunoscut, explorat cu nelinişte. E, în fond, tentaţia milenară de a trece pragul spre un *dincolo* fascinant (tipicul *au dela'* simbolist), labirint, eden şi spaţiu încărcat de mister, de unde nicio rachetă imaginară nu se întoarce. Într-o atitudine, iată spaima de gol şi nevoia unui „pisc" (coloană de sprijin): „Prea mare golul./ De spaimă spaţial îl curbez în juru-mi" (*Ca-n scoică, somnul*). Pe de altă parte, nostalgia unui ţărm nou, căutat cu aprehensiune de cel ce-aşteaptă „a treispezecea lună – întinşi pe lăzile cu dinamită" (*Piraţii cei buni*). Fixată în subconştient, ca o necesitate fundamentală, întârzierea intrării în necunoscut devine un fel de durere a spiritului, traducând în fond una din servituţile condiţiei umane. Dintr-o *Inscripţie pe asfalt* se poate decupa această strofă rezumativă: „Nu te opri pe marginea tihnită/ Cu-mpodobote lampadare. / E dincolo de noapte, bănuită,/ O zbatere mai pură-n fiecare". Nicăieri însă sentimentul contradicţiei dintre limite şi infinit nu se traduce mai dramatic ca în *Ferestre,* - piesa de rezistenţă a volumului: „Totul este să treci până dincolo/ De grilajul norilor. De vergelele stufului/ De zăbrele meridianelor să treci şi de umbra/ Genelor, dincolo, în fereastra văzduhului". Destinul poeziei e, în genere,

7 Mircea Iorgulescu, „Luceafărul", An XVI, Nr.43 (600), 27 octombrie, pg. 2.
8 Corneliu Sturzu, *Op. cit.*, p. 97.
9Ibidem, p. 96.
10 Din 1973, C. Sturzu este transferat la Editura Junimea, ca şef de redacţie, iar din 1977 până în decembrie 1989, conducerea Uniunii scriitorilor îl numeşte redactor-şef al revistei ,,Convorbiri literare" din Iaşi, de unde va fi dat afară la Revoluția din decembrie.
11 Ibidem, p.100.

căutarea, iar aici *ferestrele* sunt o metaforă, ceva echivalent cu fiorul neliniştii de *la culmile dorului*"[12].

Duhul pietrelor respire tentaţia unui dor orientat spre origini, spre clipa în care prima sămânţă declanşează germinaţia. E în acelaşi timp prezentă aici o tentaţie a autocunoaşterii, de la ivire, până la conştiinţă, „omul-osie-a-lumii" – după cum notează criticul. Poemul „Lamento" e o confesiune ce susţine, ca o coloană centrală întregul volum: „Să ne întoarcem până-n copii,/ Până la gângurit, până-n seminţe/ Dar mai departe am rătăcit drumul/ Prin sângele tulbure-al femeilor/ Fiindcă noi am bătut clopotele la răspântii/ Vinovaţi suntem de tulburarea văzduhului/ Şi îngerii de pe crengile cerului cad/ În grilajuri forjate şi sunt călcaţi de maşini/ Ca nişte păsări albe de curte/ Imprudent ieşite în stradă" – pe cât de nostalgic și metaforic, pe atât de sarcastic tonul poetic aici.

În *Cantilene* criticul vede nişte „melodii monocorde". Sunt, de fapt, elegii sau reverii pe margini de lecturi, pe care le unifică ideea de „cântec în şoaptă". Tensiunea lirică prinde în oglinda ei oraşul, autobuzul, iarna, somnul, dragostea, respiraţia mării sau mituri celor de demult. Lucruri şi sentimente se interferează: „(…) când în asociaţii clare, când în ipostaze halucinante, potrivit unui flux şi reflux intim în care descifrăm pulsul poetului grav. *În cabarete, marii mutilaţi/ parcurg decesele din anuare ;/ femei de ghips sorb din pahar/ alcoolul aşteptării//* (Metropola).Lumea devine o succesiune de incandescenţe rapide, de sensuri şi nonsensuri*: Peste cîmpii şi crînguri neivite/ bat armăsarii lumii din copite*// (Ţărmnerostit). La Majadanek, iată: *copii conduşi în crematorii ca-ntr-o excursie duminicală…//* (Memorial) sau în librării – *ediţii noi de clasici,/ ghiduri pentru turişti ce nu mai vin*// (*Excursie*)"[13].

Fondul *cantilenat*, face ca poezia să devină un fel de „jubilaţie discretă, participare şi armonie". Amestecul de senzualism şi superstiţie, de solemnitate şi gest obişnuit sugerează, în „Inscripţie"un expresiv fior antic: „Eu nu ţi-am spu: du-te!, nu nu ţi-am spus: rămâi/ Plecat ai fost şi-ai ridicat altarul,/ Ofrande-am ars ca zeii mării să te-ajute/ Înainte ca sclavul să-mi intre-n aşternuturi.// Nu m-am tânguit când venirea ţi-au înmânat-o furtunile -/ Am vândut sclavul şi-am cumpărat un asin/ şi-am pus să cioplească chipul tău/ un pietrar şi chipul l-am aşezat în altar/ şi-am găsit un sclav bun de douăzeci de ani.// Toamna împărţeam daruri femeilor,/ jertfind un berbec în cinstea larilor tăi/ Copiii au crescut şi se jucau pe corăbii străine -/ și-o fată s-a dus în lupanarul din port,/ iar tu ai găsit-o acolo când te-ai întors,/ și soață pentru o noapte ți-ai făcut-o// (…)"[14]. Efigia lui C. Sturzu, spunea C. Ciopraga în același articol din 1971, este făurită „de un poet care imprimă plăcerea muzicii, combinată cu un anumit patetism. De la cei predecesori şi-a însuşit idealul proporţiilor iar de la moderni îşi asumă viziunea, spunem noi, la fel şi plăcerea întrebărilor în faţa lumii".

În 1978 poetul publică volumul *Vântul din oglinzi*, volum care e văzut de critica de la acea vreme drept: „o fantezie subtilă, cu poantă (...)"[15], anunțând: „(...) celălalt revers al poeziei lui C.S. – înclinaţia spre reverie, luciditate. Pare a fi un alt poet. Se modifică sensul amintirii. Poetul parcă e blestemat să-şi amintească numai cuvinte (fie şi numai cuvinte frumoase). Aceasta îl face să scrie că a devenit „seducătorul cabotin„ şi că lumea întreagă „se-nchide în lacrima dorului - totul sfârşind fără să aibă-nceputuri"[16]. Poetul e conştient acum că poate face aproape orice din cuvinte. „Nu înseamnă însă că poezia devine „glumă", (...) ci pur şi simplu poetul e conştient de valenţele nonfigurative ale

12 C-tin. Ciopraga, *Fragmentarium*, an VI, 1971, nr.3, (258) 16 ianuarie, pg.8.
13Idem.
14 Corneliu Sturzu, *Op. cit*., p. 69.
15 Cornel Moraru, „Flacăra", 15 iunie, anul ZZVII- Nr. 24 (1201, 1978, p. 15.
16 Ibidem, p. 15.

limbajului: (...) în seara asta totul se fărâmă/ cheia din uşă se preface nor/ din cărţi curg vorbele pe duşumele/ de pe ecran alunec-un actor// mângâi rotundul unui sentiment crescut pe suflet/ şi-o pulbere albastră cade lent/ ca din aripa unui fluture desenul/ pe care-l ştergi, fără să vrei, indiferent//"[17]. Un volum care respiră libertate, după cum regăsim notat în DGLR, dar și după cum se mărturisește poetul: „Voi scrie de-acum versuri clasice/ Foarte sonore și caligrafice// Pentru ca, în sfârșit, să se știe/ Ce-nseamnă acea ortografie// Voi rămâne distins și cochet/ În virgula unui sonet// Și pentru ca nimeni să nu mă vadă/ În punctul ultim dintr-o baladă// Era și timpul de-acum să devin/ Seducătorul meu cabotin//"[18]. Sunt enunţuri-imagini care rămân parcă suspendate în gol. Poetul își construise deja un ,,autoportret pe nisip" (vezi titlul volumului publicat în 1966), un desen delicat cu contururi repede-mişcătoare, care se pot şterge uşor, la prima adiere de vânt și poate că acesta este chiar ,,vântul din oglinzi".

Volumul antologat *Zigurat*, apărut la Editura Junimea, în 1979 se dorea atunci a fi punctul culminant al creaţiei lui C. Sturzu. Cel puțin așa a fost primit la timpul respectiv: „Reunindu-şi versurile sub titlul *Zigurat*, (...) într-o selecţie care-i aparţine, C. Sturzu ne oferă imaginea unei opere elaborate sub semnul unităţii – rezultat nu numai al talentului, dar şi al unei idei constructoare. Prezența individualităţii inconfundabile a poetului se face simțită în revenirea obsesivă a temelor şi motivelor, mai evidentă acum când au fost eliminate piesele socotite nereprezentative (...). Selecţia din *Zigurat* e făcută sub semnul unei remarcabile exigenţe"[19]. Renunţând integral la volumul de debut, *Arcade peste anotimp*, poetul își începe antologia cu cel de-al doilea volum, *Autoportret pe nisip* (1966). Citind despre „Echilibru", poem din acest ultim volum amintit, identificăm una din temele predilecte, trecerea impetuoasă a timpului văzută prin propria experienţă. O uşoară melancolie se insinuează chiar dacă predominantă e conştiinţa împlinirii: ,,Şi cade mai devreme la fereastră/perdeaua sărutată de amurguri./În cumpenele-acestor ore-arunc/ sufletul plin de grâul buburiei/ iar cumpăna se-nclină spre amurg.// Şi-aud cum curge-n talgere prea pline,/ foşnind sămânța stropilor de soare-n/ solstiţiul vârstei mele care vine". Recitind acum din paginile *Ziguratului*, ajungem „să gustăm" din noua „estetică" a poetului: „Hai, dintr-o clipă să mai sorbim/ Hai, să cumpărăm un șal de matase/ Hai, poate-i mai bună o licitație/ Hai, cu tangoul să mai trăim/ Hai, să ne spunem vorbe frumoase/ Hai, să facem puțină senzație// Parcă și vântul a obosit/ De-atâtea cuvinte-i de-acum inundație/ Ploaia de pleavă s-a înmulțit.// Hai să plecăm. Dar cu grație!//"[20].

Legat de cele notate mai sus, poetul mărturisește într-un „provizoriu adio", așezat drept prefață la singurul volum postum, *Neopaleografii* (Iași, 2006): „Știu că întâlnirea cu ea, cu VIAȚA, este pentru fiecare din noi limitată. Știu că fiecare celulă din ființa mea mă cronometrează și nu am timp să spun tot ce crește în mine, mereu, asemeni unor plante acvatice în marea Sargaselor ori se pietrifică precum cărbunele în subteranele pământului (...)"[21]. Fragmentul, scris în 1979 și inclus în *Zigurat* drept postfață, pare a contura oglinda gândurilor care îl consumaseră pe poet ani în șir, când prea preocupat de „atribuțiile" pe care le avea sau de „îndeplinirea jocurilor" uita, după cum singur spunea, uita de propria-i poezie, de propria scriere, în favoarea unor „efemeride" – după cum singur le intitula, care s-au hrănit din anii și visele sale. În „Explicații", poem inclus în Antologia *Zigurat*, regăsim metafora acestui act al pierderilor pe care poetul și le număra prea tânăr, încă: „Într-o dimineață de toamnă, o pasăre/ Zbura către Sud. Lângă tâmplă/

17 Ibidem, p. 15.
18 Corneliu Sturzu, *Op. cit.*, p. 114.
19 Liviu Leonte, „Contemporanul", 1979, nr.32, 10 august, pg. 10.
20C. Sturzu, *Op. cit.*, p. 124.
21 Ibidem, p. 5.

Zumzăia o albină nevrând să se-ntoarcă/ La stupul văduv de miere. Şi nu ştiam/ Dacă trebuia să alerg după cocorul acela/ Ori numai albina. Oh, numai albina/ Cu zumzetul ei monoton explica/ Într-o plictisitoare prelegere/ Ce-nseamnă să pleci dintr-un cântec//"[22].

Ultimul ciclu de poeme din *Zigurat* se intitulează „Aproape clasice". Stările de reverie ale poetului ascund înspre adâncuri mari zguduiri, nelăsând să răzbată la suprafaţă decât un tremur vag perceptibil, astfel: „(...) peisajele sufleteşti expurgate de flacăra mistuirilor sunt scăldate într-o lumină blândă, tomnatică, în acord cu cu o sensibilitate temperată, de structură clasică. „Dans lent" ne aminteşte inflexiunile ultimului volum de poezii al lui L. Blaga: „Cădelniţe-n fumul de aburi/ urcînd, luminând/ cu galbenul nehotărât/ primejdiosul tău dans de septembrie". Tot astfel, o „Dionisiacă" respiră, în pofida titlului, o sensibilitate surdinizată, nelăsată să se dezlănţuie: „Iată, e vremea să adunăm/ respiraţiile noastre-mpreună/ pământ trupul tău a-nflorit/ de-aseară în două cu lună/ şi-l desparte aruncând/ tropicul Capricornului"[23]. „Vârsta", poem aparţinând tot acestui ultim volum antologat, respiră speriat o grabă a anilor scurşi, aproape un „ritual" învăţat de acum : „Cu îngrijorare văd cum se aşează/ Praful drumurilor peste sentimente/ (Iepele luminii calcă peste zi)/ Cum din ce în ce sunt mai absente/Printre gânduri, florile. Şi cum se desfrunzi/ Timpul de secunde, când le număr/ Stând fără de vreme să se ducă".

Poate un cântec de lebădă regăsim în *Arhipelagul altor umbre*, din 1985, despre care putem spune că e volumul care sugerează poate cea mai profundă tristeţe a poetului, una covârşitoare, aproape implacabilă. Este momentul în care lasă scrisori fiicei (*scrisori către Maria*), momentul în care totul e lăsat să se întâmple „Târziu, mai târziu...": „Nu se-ntâmplă nimic! O, nimic nu se-ntâmplă/ dacă în tine trec, dacă mâna mea/ va porni din plete, mai jos. Nu se-ntâmplă nimic/ Dacă şoldul tău va cânta, dacă/ picioarele vor întârzia în nisipul/ fierbinte// (...) Doar eu voi veni mai târziu, către/ seară,/ doar eu voi pleca mai devreme, în zori/ doar eu voi scrie mai puţin despre/ dragoste/ interzisă bătrânilor cântători//"[24]. *Arhipelagul altor umbre* se remarcă, am spune, printr-un omagiu adus acestui firesc al poeziei, unei poezii proprii: „Efortul lui C. Sturzu merge, cu decenţă, chiar înspre stăvilirea fluxului de poezie, străduinţă pe care o exprimă exact în termenii celei mai noi poezii: *Balans de-aş fi între noapte şi zori/ Răsturnat de-o maşină pe o trecere de pietoni/ O maşină cu mult prea grăbită/ Care să-mi pună roţile/ Pe gâtlejul sufletului/ Să nu mai respir atâta poezie//* (...)".[25] Această fugă – rugă mai apare rostită, într-o formă aproape identică şi în alte „arhipelaguri" presărate în volum, obsedând probabil pe poet. În tonalitate, poezia lui C. Sturzu conservă o înălţime medie, fără stridenţe, dar şi fără coborâri grave, la nivelul unei rostiri omeneşti. Fiindcă versul său este întâi de toate expresia unei convorbiri de interior, într-un mediu cu rezonanţă m naturală. Până şi ideea de revenire la poezie este înţeleasă ca un act de învoială cu interlocutorul care e cineva anume sau autorul însuşi. Învoiala se face asupra uneltei de scris: „Creionul este un fel/ De urmă a respiraţiei într-un deşert/ Un fel de cămilă ce merge printre nisipuri.// Eu, draga mea, am împrumutat un creion de la tine/ Nu să-mi scriu drumul pe unde plec/ Ci cum se revine//"[26].

Ultimul volum de poezie publicat de poet, *Necontenita veghe*, apărut la Editura Militară din Bucureşti, în 1989, o ironie a destinului l-a făcut poate pe poet să îşi intituleze astfel ultimul său volum publicat în timpul vieţii, nu mai este de luat în seamă, prea slab estetic şi poetic. Este oglinda care de data aceasta nu mai e clătinată de vânt, ci

22 Ibidem, p. 126.
23Liviu Leonte, Contemporanul, 1979, nr.32, 10 august, p. 10.
24 Corneliu Sturzu, *Op. cit.*, p. 140.
25Valentin Taşcu, Steaua, An 37, 1986, nr.1, p. 34.
26Corneliu Sturzu, *Op. cit.*, p. 132.

spartă de furtuna care avea să vină. Sistemul care părea de neclintit avea să se dărâme. Totul în jurul poetului chiar era „vegheat necontenit". Aşa cum s-a şi văzut ulterior.

În 2006 i se publică lui C. Sturzu o antologie postumă. *Neopaleografii*avea să fie un volum primit bine şi foarte bine la acel timp de un public mai mult curios decât implicat. Trecând cu bine proba grea a recitirii, Corneliu Sturzu a dispărut ca zidirile Bizanţului. Scriitorul există pe mai departe asemenea spiritului din adânc al Levantului, spunea atunci un apropiat al poetului. Ca şi cum ar fi fost de văzut ce „a mai rămas" din C. Sturzu, şi nu ce a lăsat nepublicat, în manuscris. Controversat încă din timpul vieții, marginalizat și chiar alungat, în urma unui accident vascular cerebral, se stinge din viaţă la vârsta de 57 de ani, în ziua de 27 iunie, 1992. Este înmormântat la cimitirul „Eternitatea" din Iaşi.

În același an 2006, Mircea Radu Iacoban, de multe ori confident al poetului, încă din tinerețe, avea să noteze câteva rânduri, despre cum era văzut la acel timp Corneliu Sturzu, rânduri pe care le vom folosi drept încheiere: „Îi plăcea să se auto-iluzioneze și-și construise o lume paralelă, întemeiată pe cumsecădenie și bună cuviință, în care toate s-ar orândui potrivit unui unic temei: valoarea. De unde i s-au tras și cuvenitele deziluzii... Mai întâi, i-am fost student. Era asistentul profesorului Husar și ținea seminarul de estetică. Atunci, în anii '50, studențimea arăta ca vai de ea: mai toți purtam amărâtele haine din liceu. După trei-patru ani, paltoanele erau date la întors (trădau cheutorile cusute...); la pantofi purtam blacheuri, așa că băteam mereu un soi de step involuntar și dezordonat pe sobrele culoare universitare. Fetele se înveșmântau în „sare și piper", așa numita „pânză America" (repede re-botezată în ton cu epoca „pânză muncitorul"), ieftină și, în felul ei, arătoasă, dacă se purta peste juponul scrobit. Și profesorii se îmbrăcau „pe puncte" – un soi de cartele pentru haine-stas. În astfel de peisaj mohorât, asistentul apărea cu un impecabil costum maron, cămașă albă și cravată asortată. Purta ochelari cu ramă subțire, aurie; blonduț, delicat, distins, sugera fetelor amorezate la grămadă posibila existență a unui alt tip de ideal masculin decât mult mediatizatul mușchiulos cu cizme și bască, vedeta întrecerii socialiste de la Bumbești-Livezeni. Sturzu cocheta și cu poezia – ce-și putea dori mai mult o jună romanțioasă, cu cartelă „scurtă" la cantina „Justin Georgescu" (numai prânzul) și lecturi din Minulescu? Numai că asistentul nostru ignora furtuna de sentimente dezlănțuite în secțiunea feminină a grupei 234. Oricum, chiar de la primul seminar ne-am zis: iată intelectualul. El m-a adus, încă din studenție, la Radio Iași. Acolo aveam să descopăr, în același personaj, dăruitul. Credea fără rezerve în ceea ce face (cum, de altfel, atunci credeam toți), drept pentru care era pus la treburile cele mai ingrate, inclusiv la șefia... secției agrare. Chiar dacă scria despre fătări la oi și producții la hectar, tot poet rămăsese, adică, pe undeva, și... aerian (lui îi aparține titlul antologic „Flămânzii de ieri și de azi"). A urmat trudnica înființare a revistei „Cronica". Într-o formulă organizatorică aiuristică (trei redactori șefi adjuncți și nici unul șef...) Sturzu, aflat printre cei trei, și-a revelat calitatea și disponibilitățile mentorului. Chiar și întrecea măsura acordând nelimitat credit tinerilor – dar, de regulă, a mizat corect. A urmat directoratul Teatrului Național (el mi-a jucat prima piesă, „Tango la Nisa"), cea mai fastă perioadă a omului de cultură Corneliu Sturzu, ce i-a oferit inclusiv fertile sugestii poeticești (a se vedea împlinitul poem „Camera de recuzită"). Atunci și acolo a început lupta poetului cu sine, întru abandonarea compromisului ocazional festivist căruia îi mai plătise tribut din când în când; versul a câștigat evident în substanță și-n altitudine. N-a rezistat prea mult în fotoliul lui Sadoveanu (teatrele sunt directorofage). I-am obținut postul de adjunct la nou înființata Editură „Junimea". Om al cărții, a fost un bun editor. Dar a început cumplita „strângere a șurubului" până la instalarea senzației de sufocare. I s-a desființat și postul... A trecut, cu ceva speranțe, la șefia „Convorbirilor literare". Cenzura, „indicațiile", rigorile absurde, dar și ingratitudinea unor confrați, l-au măcinat și l-au făcut

să-și caute echilibrul de odinioară pe nefericite drumuri închise. Își pierduse și din eleganța ținutei universitarului tânăr, și din prestanța autoritară a directorului de Național. Brava, dar părea hăituit. La revoluție, a fost scos din redacție aproape cu picioare în fund, chiar de către cei pe care i-a promovat și susținut – adică, exact cum i s-a întâmplat, la Craiova, bunului său prieten Marin Sorescu (și nu numai lor). Umilit și marginalizat, s-a stins pur și simplu, uimit de pâcla ce începea să acopere steaua poeziei într-o lume a pragmatismului sensibil doar la „ochiul dracului". A fost un suflet chinuit. Un om. (...)"

BIBLIOGRAPHY

Academia română, D.G.L.R., Editura Univers Enciclopedic, S/T, Bucureşti, 2007;
Boldea, Iulian, *Istoria didactică a poeziei româneşti*, Editura Aula, Braşov, 2005;
Ciopraga, Constantin,„Fragmentarium", an VI, 1971, nr.3, (258) 16 ianuarie;
Leonte, Liviu, „Contemporanul", 1979, nr.32, 10 august;
Moraru, Cornel, „Flacăra", 15 iunie, anul ZZVII- Nr. 24 (1201, 1978;
Piru, Al., *Poezia românească contemporană 1950-1975,* Vol. II: *Generația mijlocie. Generația tînără*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975;
Taşcu, Valentin, „Steaua", An 37, 1986, nr.1.

Opera poetică

Sturzu, Corneliu, *Arcade peste anotimp*, Editura Filialei Uniunii Scriitorilor din R.P.R., Iaşi, 1964;
Sturzu, Corneliu, *Autoportret pe nisip*, prefaţă de Ctin. Ciopraga, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966;
Sturzu, Corneliu, *Restituirea jocului*, *Editura* pentru literatură, Bucureşti, 1969;
Sturzu, Corneliu, *Duhul pietrelor*, Editura Albatros, Bucureşti, 1970;
Sturzu, Corneliu, *Cantilene*, Editura Junimea, Iaşi, 1970;
Sturzu, Corneliu, *Camera de recuzită*, Editura Junimea, Iaşi,1973;
Sturzu, Corneliu, *Anotimpul încrederii*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1974;
Sturzu, Corneliu, *Vântul din oglinzi*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978;
Sturzu, Corneliu, *Zigurat*, Editura Junimea, Iaşi,1979;
Sturzu, Corneliu, *Arhipelagul altor umbre*, Editura Junimea, Iaşi, 1985;
Sturzu, Corneliu, *Necontenita veghe*, Editura Militară, Bucureşti, 1989;
Sturzu, Corneliu, *Neopaleografii*, Princeps Edit, Iaşi, 2006.

ARBITRARINESS IN SHIRLEY JACKSON'S „THE LOTTERY"

Maria Miruna Ciocoi-Pop
Teaching Assist., PhD, "Vasile Goldiş" Western University of Arad

Abstract: Written in 1948, „The Lottery" could not be any farther from the true state of current social affairs nowadays. In a world driven by the desire to unite and globalize, the fear of being judged is more and more present by the day. Whether it is nationality, religion, sexual orientation, political beliefs or economic status, the randomness and the absurdity of being singled out is growing. Shirley Jackson depicts this phenomenon perfectly in her short story.

Keywords: arbitrariness, destiny, the absurd, society, symbolism

It has always been my belief that literary works, or any type of artistic work, for that matter, should be clearly separated from its author, be it a piece of literature, music, a theatre play on stage, a painting, or a sculpture. Nevertheless, there are certain biographical details that one cannot help but link to the work of an artist, certain reoccurring patterns, motifs, symbols, themes that one identifies throughout the entire length of a writer's creative journey. Shirley Jackson is one of those writers whose short fiction is valuable enough on its own, but whose personal life is so intriguing that it is impossible not to identify some reflections of it in her work. It is known for a fact that, as a child, Shirley Jackson was verbally abused by her mother, thus growing up with a vulnerable perception if identity. After getting married she moved to a small town, where she was deeply unhappy and unable to adapt, especially to the role of the teacher's wife, that she was expected to fulfil. After having published "The Lottery" word began to spread that she had been stoned by some children in her new home town. Among her interest witchcraft and magic are two of the most intricate ones, both because of their mystical nature and the fact that they are reflected on her best known short story "The Lottery". In fact, all of the biographical details mentioned before are to be encountered in the story that I will try to analyse in what follows.

"The Lottery" was first published in 1948 in the New Yorker. Needless to say, its uncommon, chilling topic caused outrage amongst the readers. Still, it is considered one of Shirley Jackson's best works, if not its best known. As most of her works, "The Lottery" is also marked by an obscure atmosphere, darkness, dismay and mental discomfort. I think that, in this context, it is worth mentioning that Jackson suffered from mental illness and that she herself said that she found relief in writing. This distinguishes her from very many other writers who associated the process of writing with deep mental discomfort, unease, impenetrability. Thus, it is undeniable that her personal life influenced Shirley Jackson's writing and vice-versa. Her preoccupations, her inner tribulations, but also the effect of the outer world are reflected in her writing and writing itself acted as a catalyser that offered her somewhat of a mental relief, an escape, a place where she could expose and analyse her traumas.

For a better understanding of how arbitrariness and judgement are present in this short story, I will quickly outline the plot of "The Lottery", with emphasis on some details that are crucial to the outcome of this story. The setting is a small village, on a warm, peaceful, sunny summer's day. The villagers gather in the square for the annual lottery. As there are only few villagers, the lottery takes less than in other villages. Children, who are just starting their summer break, gather stones and make a pile in the square. Mr. Summers, who conducts the lottery, arrives in the square, holding an old, black, shabby box that they use for the lottery. Nobody dared to replace the box, as it is never a good idea to play around with tradition. Before the lottery can begin, lists are made, with the names of all the families and the households in the village and placed in the box. Each head of family draws a paper and the family that picks a marked slip of paper, is the "chosen" one. This year, the winning family is Bill Hutchinson's. Tessie, his wife, protests that the lottery is not fair. Each member of the Hutchinson family draws a slip of paper, one of them being marked with a black dot. As they open their papers, Tessie sees that she is the one who has drawn the marked paper. The villagers, including her husband and children, grab stones and force her into a clearing, where she is stoned to death.

The tradition of the lottery, the blind following of this custom, the arbitrariness or randomness of Mr.Summer's being president of this lottery, the stoning, rules and family, all of these are elements that support the thesis that arbitrariness governs the world shown in "The Lottery". The small village is representative of an entire world. Its social structures, based on blindly following and not questioning traditions, on arbitrarily singling out individuals, are mirroring an inhumane universe, governed by hazardously judging and sentencing people to death. The physical death through stoning, pictured in this short story, can just as well stand for a spiritual stoning, for an inner death caused by the arbitrariness of judging. Every year a villager dies for no other reason than keeping the tradition alive. The useless, barbaric slaughter shows how absurd and, at the same time, how dangerous following traditions can be. There is absolutely no other reason for this gruesome ritual than custom and the selection of the "winner" is just as illogical. There are not too many differences between Jackson's world and the contemporary one. People may not be stoned to death in the civilized world, but they are for sure singled out, rejected, judged on reasons independent of these human beings, be it nationality, colour, religion, sexual identity, political preferences. It seems quite absurd that in a world striving for globalization, people are judged harsher than ever before, the mass media being a powerful tool in this respect, criticized and blamed. The current world, just like the one pictured in Jackson's short story, has the most absurd reasons for spiritually stoning any individual, vulnerable or not. The fact that the author felt singled out and judged in the new town that she moved to, is clearly symbolized in this story. The situation has not changed very much since, even though stoning may not exist in the Western world today.

Tradition is very much present in small towns even nowadays, as a way of connecting older and younger generations. But the author seems to be questioning something else: the worship of people towards traditions that just might be outdated, useless or even harmful. The blind submission of the villagers has transformed murder into a ritual, into the very core of the villagers' existence. They obediently gather in the village square, grown-ups and children, calmly awaiting the lottery. The calmness and serenity of the atmosphere depicted in the beginning are completely opposed to the underlying darkness. It is, indeed a way of luring the reader into thinking that the action takes place in a normal, every-day setting, where calmness or even dullness are rule of the day. The ending is all the more so surprising and shocking, as it is only at the very end

that the reader discovers the gruesome reality and scope of the lottery. None of the villagers question the existence of this tradition. Tessie, driven by the fear of death, is the only one opposing it and saying that the rules of the game are not fair, that the family members had no time to choose a slip of paper. But her questions are not in regard to the actual existence of such an absurd tradition, but to the manner in which it is conducted. It is only the terror felt in front of death that makes her question the lottery. Everybody else, including her own family, stones her to death, showing no regret. The reason for this brutal ritual is not mentioned and, apparently, not even know. It is not only that such a cruel and inhumane, murderous action is performed, but that the participants encourage it through their participation. Blindly following traditions and rules, the lack of additional questions, the willing participation are encouraging this horrid reality.

What are the social implications of tradition? In what way do traditions connect the past and the present and in what manner do they say something about national identity? How far should a community go in keeping with traditions and how can one select which traditions to keep and which are outdated? Civilization, education, morality and verticality have shown us what humanity means. Barbaric customs do not exist in a civilized world. Shirley Jackson tried to underline the essence of following traditions blindly by the extreme example of the gruesome lottery. The villagers are like a flock of sheep, guided by an unknowing shepherd whom they obey and whose preconceived rules they follow. Nobody knows why Mr. Summers is appointed to conduct the game. He simply does. And nobody knows why the lottery is held so strictly each and every year. But they continue to keep it either way. The old box for collecting the slips of paper, in its shabby state, is a symbol for outdated, dead traditions. Just like the box is rotten, the tradition of the lottery should be falling apart. Nevertheless, the villagers are keeping it, despite the obvious physical signals that time has passed and so have the circumstances.

As Hannah Weber points out in her essay "Literature as a social tool: education and cohesion or class domination?": "English literature is all-encompassing: it ranges from societal utilitarianism of the didactic through to the celebration of individualism embodied in post-modern work." There are two parallels that I would like to draw here: the societal utilitarianism of tradition, on the one hand, and the societal utilitarianism of literature, on the other. Traditions are part of society, especially smaller societies. The influence exercised on one another is mutual and interdependent. Society shapes traditions and vice versa. The utilitarianism of tradition in a society is to keep certain values alive, to connect past and present, old and new, to connect the times, to build a temporal bridge; it acts as a reminder of values past and present. The element that remains constant whenever we talk about traditions is time. They are intertwined: tradition needs time to become what it is. The issue is in what way the morality or validity of a certain tradition is significant and should be scrutinized with the passing of the years. Culture and education and global changes, all affect society's perception about tradition. And thus the utilitarianism of tradition is placed, or should be placed under scrutiny every now and again.

"The Lottery" is a very clear example of how literature can be socially utilitarian. It is debatable whether the role of literature is to be ethic or aesthetic. What is beyond the shadow of a doubt, nonetheless, is the fact that to a certain degree literature will always be an extremely functional tool in social forming and education. It has always been shaping ways, identities, mentalities, it has pointed out social flaws, whether in a very realistic, down to earth way or by creating the most extreme characters or situations, in order to draw attention to what lies within the innermost part of human nature. It is undeniable that literature is intrinsically socially present, a building block of social currents. Shirley

Jackson's short story is in itself a warning sign for how the blind following of tradition without questioning can lead to disastrous outcomes. What is more, it portraits the gruesome, cruel nature of people and because people form a society, the barbaric attitude of society itself, even though the expression might seem rather oxymoronic. One of the definitions of society, according to Merriam-Webster is "an enduring and cooperating social group whose members have developed organized patterns of relationship through interaction with one another". These patterns of relationship are precisely what Shirley Jackson scrutinizes in her short story. These behavioural patterns might just as well be of a destructive kind, when people stop questioning what is right or wrong, or to what extent traditions should be kept.

In the book entitled "Globalization/ Anti-globalization: Beyond the Great Divide" the authors underline that "globalization denotes the intensification of worldwide social relations and interactions such that distant events acquire very localized impacts and vice versa. It involves a rescaling of social relations, from the economic sphere to the security sphere, beyond the national to the transnational, transcontinental and transworld." (Held, 2). The current globalized world is not as connected as it may seem, and the social relations and interactions are also interactions of destructive kind. Arbitrariness is the only measure by which people are being judged and singled out nowadays, on account of contexts that are independent of the individuals themselves. Just as Tessie is being stoned to death in Shirley Jackson's short story, the inhabitants of today's globalized world arbitrarily punish and single out one another. The religious and political controversies, the social discrepancies between strata, the misunderstandings on reasons of identity and belief, all point towards a judgmental society, in which both the real and the cybernetic society verbally and physically abuse individuals. The society pictured in "The Lottery" is, apparently, a traditional one, specific to rural or smaller locations, where one would expect close, friendly relationships among the villagers. The reader does not suspect that the lottery, a game usually played for luck and winning, is, in fact, an extremely strictly held game of life and death. One innocent villager is being stoned to death yearly, on no other grounds than keeping the tradition. The absurdity that the author highlights is profound and, what is more, it is just as present nowadays as it was back in 1948, when the story was first published. How can one talk of a globalized, united global village nowadays, when race, religion, sexual orientation, economic status still define our perception of the other. Otherness is as strong a reality as social interconnectedness, and even though physically the conditions depicted in Jackson's story have changed, the spiritual atmosphere can still be identified today. Physical and mental abuse are more present than ever before, and in the global village represented by today's modern world the unpredictability of war and social instability are an undeniable reality. Just as the villagers in 'The Lottery" follow traditions without asking themselves why, the inhabitants of today's global village follow judgmental preconception that are clearly outdated and incompatible with the aspirations that we have towards a civilized world.

The absurdity of killing in the society portrayed by Jackson is the same absurdity lurking within the structures of today's society. "It's not the way it used to be. People ain't the way they used to be" (Jackson, 6), Old Man Warner, the wise elder of the story sais, referring to the fact that the villagers have changed slightly with time, even though they still keep the lottery. The parallel to today's modern society can still be drawn, as individuals are not what they used to be. And the essential truth is that this change is perfectly normal and should be welcomed wholeheartedly. Change is essential to social improvement. Societies cannot move forward in the absence of change. Their own change as human beings is crucial to the development of new social movements and currents.

Clinging to the past and to "the way people used to be" only brings about disasters, as humans need change and the lack of change can create monsters, as is clearly shown in this short story. The past should never be forgotten and is undoubtedly what shapes the present. The remembrance of past should only be a building block towards shaping a modern, civilized society. Traditions are mementos that remind one of what used to be, but it lies within human nature to move forward towards new horizons and to create and recreate.

"But more recently, efforts to draw a sharp distinction between culture and structure have been undermined by the cultural turn" (Hall, 1), John Hall states in his essay on cultural meanings and structures. Culture and social structure are not only interconnected, they should coexist harmoniously and change is the only tool for accomplishing this. The mindless following of tradition, without filtering it, leads to catastrophes and social decay. Arbitrariness and the absurd are two factors that govern a society blinded by the easiness of following traditions rather than recreating them and challenging pre-existing social structures. A society that does not question its roots and customs, can only bring about ghastly, inhumane figures that drown each other in barbaric rituals. Societies are meant to evolve and grow. The absence of change and questions deteriorates human nature and social structures, turning the absurd and randomness into law and corrupting the very core of humanity.

BIBLIOGRAPHY

Hall, J. *Cultural Meanings and cultural structures in historical explanation.* In *Forum on culture and explanation in Historical Inquiry.* History and Theory, 29, 2000

Hall, R. *Cultural Symbolism in Literature.* Linguistica, 1963

Held, D., McGrew, A. *Globalization/ Anti Globalization: Beyond the great divide.* Polity Press, Cambridge, 2007

Jackson, S. *The Lottery.*1948, https://sites.middlebury.edu/individualandthesociety/files/2010/09/jackson_lottery.pdf

Weber, H. *Literature as a social tool.* In "Inquiries", vol. 4, 2012, http://www.inquiriesjournal.com/articles/606/literature-as-a-social-tool-education-and-cohesion-or-class-domination

PARADIGMS OF THE 19TH CENTURY HUNGARIAN RECEPTION OF THE SATIRICAL POEM

Márta Zabán
Assoc. Researcher, PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract:The paper tries to research and interpret the meaning of the 19th century epic, heroic poem and satirical poem in Hungarian literature. The researches in the history of the genre shed light on the fact that until now the literary researches overlooked important aspects of epics (e. g. the comic character), because they analyzed the 19th century epic mostly in its functionality, without emphasizing the definition of the epic of the era. The thesis reveals that in the second half of the 19th century in Hungarian literature the definition and meaning of the heroic poem and the rhyming novel (satirical poem) divided, how these notions set and how their meaning progressed to the present definitions of these genres.

Keywords: satirical poem, heroic poem, Hungarian literature, 19th century, history of concepts

În secolul al 19-lea în canonul literaturii elite maghiare au fost puține genuri mai importante decât epopeea. Imaginea despre sine a sistemului literaturii elite și ierarhia genurilor literare au fost influențate puternic de prognosticul lui Herder despre probabila dispariție a limbii maghiare.[1]Deoarece mare parte a sistemului literar maghiar din acea epocă s-a autodefinit și și-a formulat funcțiile canonice ale literaturii după logica acestei prognostici în vederea combaterii acesteia, literatura maghiară s-a sructurat după o logică vindicativă, prin care au încercat să demonstreze viabilitatea acestei literaturi. Astfel epopeea eroică naivă strămoșească, gen literar care de fapt a lipsit cu desăvârșire din literatura maghiară, a devenit genul literar cel mai important al epocii.

În consecință, epopeea în secolul al 19-lea era concepută în literatura maghiară ca fiind cel mai important text al reprezentării naționale, al legitimării existenței și valorii unei națiuni. Această cerință a epocii este foarte pronunțată, iar mulți gânditori își exprimă părerile în această direcție.[2] Putem remarca faptul că cea mai caracteristică trăsătură comună a tuturor definițiilor din această epocă privește funcția acestui gen, adică cerința de a reprezenta națiunea. În același timp, nu putem uita nici de gânditorii care, de la sfârșitul anilor 1830, și-au exprimat îndoielile – nu în privința funcției reprezentării naționale a epopeii – ci în privința modernității genului.

Există mai multe păreri concurente în această epocă privind genul literar care să preia funcția de narațiune națională, în absența unei epopei eroice-naționale. Conform uneia deja menționate, genul cel mai reprezentativ pentru o națiune ar fi epopeea, astfel epopeea strămoșească[3] pierdută a maghiarilor trebuie să fie scrisă și reconstituită; alții

1„Da sind sie jetzt unter Slawen, Deutschen, Wlachen, und andern Völkern der geringere Teil des Landeseinwohner, und nach Jahrhunderten wird man vielleicht ihre Sprache kaum finden." (Johann Gottfried Herder, *Sämmtliche Werke,* ed. Bernhard Suphan, vol. 14., Weidmann, Berlin 1909. 268.)

2Vezi: Péter Dávidházi, *Egy nemzeti tudomány születése.* Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet (Nașterea unui gen național. Ferenc Toldy și istoria literară maghiară), Akadémiai–Universitas, Budapesta, 2004. 360–375.

3„Dar se zice că epoca epopeii a trecut, cu tot cu lumea eroică, a cărei fapte trebuia să le împărtășească. Locul ei a fost preluat de către roman; și acea poezie de valoare care în era noastră industrială mai există, se poate manifesta doar în dramă și liră. [...] Dar, în opinia mea, drumul nu este închis încă, pentru cei asupra cărora Calliope își revarsă milostenia." (János Arany, *Dózsa Dániel:* Zandirhám = J. A., *Tanulmányok és kritikák* (Studii și critici), ed.: Pál S. Varga, Universitas, Debrețin, 1998. 371–375., aici: 372.)

cred că același rol poate fi îndeplinit de un gen nou, romanul; în final, cea de-a treia concepție spune că deși epopeea a fost genul preferat, la mijlocul secolului al 19-lea s-a ajuns în epoca dramei.[4] De exemplu, Pál Gyulai, un critic literar important al epocii precizează că romanul ar putea să fie genul modern care umple golul lăsat de epopee: „Epoca noastră cu siguranță nu este epoca epopeii adevărate. Criticii care afirmă că în această epocă nouă romanul este genul care preia locul epopeii, au dreptate.”[5] – ne mărturisește în 1855.

Atenția deosebită referitoare la reprezentarea națională a discursurilor despre epopee din secolul al 19-lea, ar putea să fie unul dintre motivele decisive pentru care cercetările literar-istorice încearcă, de asemenea, să surprindă epopeea în funcționalitatea sa și să o asocieze cu genuri literare care au potențialul de a-și asuma funcțiile epopeii.[6] László Imre ajunge la concluzii similare cu cele ale lui Gyulai în cartea sa intitulată *„Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban”* (*Forme de existență ale genurilor în epica noastră din secolul al XIX-lea*), dar el vede posibila supraviețuire a funcțiilor epopeice, în special în romanul istoric, dar în același timp nu exclude alte genuri.[7] Cu toate acestea, după cum putem citi și în monografia monumentală a lui Péter Dávidházi, scrisă despre Ferenc Toldy, autorul primei istorii literare maghiare moderne, nu trebuie să vedem reprezentarea națională în mijlocul secolului doar în romanul istoric, ci mai degrabă în discursul istoriei literare care abia se născuse: „Istoria literară care, la mijlocul secolului al XIX-lea s-a aflat în proces de maturizare, și care a început să se separe din punct de vedere instituțional de literatura beletristică, care la rândul său întruchipează istoria dezvoltării literaturii naționale, prin prisma analogiei cu »carmen solutum« quintilian poate fi considerată astfel »epos solutum«, adică epopee scrisă în proză, descoperind în ea cea mai îndrăzneață transmutare a epopeii naționale, care fusese deja depășită în mijlocul secolului al XIX-lea, adică supraviețuirea ei în forma sa științifică, care ar putea, prin noua întărire a identității narative a comunității, să preia cele mai importante funcții psihologice și ideologice ale epopeii.”[8] Levente T. Szabó, în studiul său intitulat *„Kritikaképzetek pragmatikája az 1850-es években”* (*Pragmatica conceptelor de critică în anii 1850*), analizând pragmatica conceptelor de critică literară din acei ani, care era în curs de profesionalizare la acel moment, definește critica literară ca un metagen modern cuprinzător, purtător de funcții reprezentative ale comunității. În acest sens, „istoric vorbind, nobilimea – înzestrată cu dreptul duelității – este o comunitate care posedă legitimitatea de a forma națiunea. Nu este întâmplător faptul că atunci când literatura, și în mod special textele stiințifice (genuri precum critica și istoria literaturii), își revendică dreptul reprezentării comunității, își exprimă propria importanță și faptul că sunt demne de reprezentare mergând pe marginea argumentelor, clădindu-le din convenții topice pe care le-a însușit acea comunitate care în privința imaginii despre sine a națiunii era importantă și demnă de reprezentare din punct de vedere istoric [...]”[9] În argumentația

4Întrebarea dacă secolul al 19-lea se află în epoca epopeii sau a dramei nu mai este o noutate în a doua jumătate a secolului căci Ferenc Toldy și Gusztáv Szontagh au avut deja polemici pe acest subiect în 1839. (Vezi: Anna Szalai (ed.), *Tollharcok (Irodalmi és színházi viták 1830–1874)* (Polemici literare și teatrale 1830–1874), Szépirodalmi, Budapesta, 1981., 319–349.)

5Pál Gyulai, *Epikai költemények*(Poezii epice) = P. Gy., *Kritikai dolgozatok 1854–1861.* (Lucrări critice 1854–1861), Bp., 1908. 88–136., aici: 94–95.

6Așa e de exemplu funcțiile miturilor de origine, formarea epopeică a trecutului, discursul reprezentativ etc. (Vezi: Péter Dávidházi, *Egy nemzeti tudomány…* 372–374.)

7„Atrofierea epopeii în secolul al XIX-lea, în mod natural, modifică echilibrul genurilor semnificative, diviziunea muncii, iar funcțiile esențiale trăiesc în continuare, dar în alte genuri, de exemplu și mai ales în romanul istoric.” (László Imre, *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban* (*Forme de existență ale genurilor în epica noastră din secolul al XIX-lea*) Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrețin, 1996. 43.)

8Péter Dávidházi, *Egy nemzeti tudomány…* 357–358.

9Levente T. Szabó, *Kritikaképzetek pragmatikája az 1850-es években*(*Pragmatica conceptelor de critică în anii 1850*) = *RODOSZ-tanulmányok I.* (Studii RODOSZ), ed. Levente T. Szabó, Kriterion, Cluj, 2003. 175–190., aici: 179.

lui Levente T. Szabó, funcţia de reprezentare naţională asumată de critica literară se constituie pe modelul strategiilor tradiţionale reprezentative ale nobilimii, în competiţie cu alte reprezentări ale comunităţii, precum epopeea.[10]

În conformitate cu cele spuse anterior, aceste idei au fost formulate pe marginea acelei ipoteze fundamentale că în secolul al 19-lea cel mai important rol a unei epopei este de a reprezenta în mod demn o naţiune şi de a legitima existenţa naţiunii. Această abordare a genului, după cum am văzut, marchează în mod necesar gama de probleme vizibile şi textele care pot fi aduse în contact cu genul epopeii în mod productiv.

În lucrarea mea, aş dori să ofer o interpretare comparativă a genului epopeic cu romanul în versuri, care în epoca respectivă (şi mai ales în literatura maghiară) este un gen literar relativ tânăr. Această interacţiune a determinat foarte mult dezvoltarea ambelor genuri, a definit gândirea despre genul epopeic, adică genul naraţiunii naţionale canonice din a doua jumătate a secolului al 19-lea. Deoarece aceste două genuri nu pot fi relaţionate din punct de vedere al funcţionalităţii lor, logica cercetării până în prezent, aşa cum am văzut, a dat mai puţină importanţă raportului dintre ele. Lucrarea de faţă propune în continuare o interpretare bazată pe metodologia istoriei conceptelor.[11]

Cele două paradigme ale recepţiei romanului versificat în tradiţia maghiară sunt de obicei diferenţiate prin tradiţiile Byron şi Puskin. Versiunea byroniană a romanului versificat este una care influenţează puternic conceptul epopeii din mijlocul secolului, iar în acelaşi timp gândirea despre epopee din acea epocă determină în mare măsură şi modul în care aceste lucrări, adică operele lui Byron, sunt înţelese pe teritoriul limbii maghiare.[12] Se pare că recepţia maghiară din acea epocă evidenţiază sensuri şi specificităţi diferite ale romanelor în versuri ale lui Byron, faţă de cum este descris într-o monografie importantă a temei apărută în limba maghiară în trecutul apropiat: „Subiectul romanului în versuri este contemporan, tinde spre reprezentările tipice ale unui roman, are o viziune empirică asupra lumii. Reflecţiile personale, digresiunile lirice ale poetului conferă un stil subiectiv, o compoziţie aerisită. Scoaterea în prim plan a stilului frivol, colocvial, a umorului, a ironiei este expresia unei crize sociale, ideologice şi etice."[13]

Pentru a ilustra contaminarea parţială a celor două genuri în secolul al 19-lea, aş dori să subliniez două afirmaţii ale lui János Arany din anii 1850. Poetul canonic al secolului afirmă: „Poezia eroică, în ceea ce priveşte forma, este scrisă în versuri, pretinde o versificare potrivită pentru naraţiune, demnă, cum ar fi hexametrul, terţina sau ottava italiană, versul Zrínyi etc.",[14] adică structura strofelor italiene şi rima ottava sunt menţionate ca fiind variante posibile pentru strofele unei epopei. Este de remarcat aici, că şi opera *„Bolond Istók"* este scrisă tot în această structură, care nu a fost clasificată de istoria literaturii ca fiind una dintre epopeele lui Arany. Se pare că factorul de formă foarte important pentru el (dar şi în general în epocă) nu include în genuri separate textele în hexametre şi terţine, dar nici nu creează o identitate între ele.

Într-una dintre criticile lui scrise tot în aceeaşi perioadă, întâlnim o concepţie despre epopee a cărei existenţă o puteam suspecta şi în textul precedent: „să presupunem că epopeea în sine, sau mai degrabă epopeea clasică, nu mai este posibilă în epoca noastră: oare ar fi imposibilă o epopee modernizată cu mai multe sau mai puţine elemente

10Levente T. Szabó, *Kritikaképzetek…*185.
11Reinhart Koselleck: *Conceptele şi istoriile lor,* 2009.
12După cum se vede, recepţia acestor romane versificate în literatura maghiară a avut un aspect puternic care viza politica literaturii. (Despre acest aspect în privinţa literaturii engleze vezi: *Byron: The Poetry of Politics and the Politics of Poetry*, Roderick Beaton, Christine Kenyon Jones (eds.), London-New York, Routledge, 2017.)
13László Imre, *A magyar verses regény* (Romanul maghiar în versuri), Akadémiai, Bp., 1990. 5.
14János Arany, *Széptani jegyzetek (Însemnări estetice)*= J. A., *Tanulmányok és kritikák* (Studii şi critici), ed.: Pál S. Varga, Universitas, Debreţin, 1998. 283–309., aici: 297.

romantice: o legendă Frithjof, un Child Harold, un Oneghin?"[15] În concepția lui Arany, romanele versificate ale lui Byron și Puskin se interpretează aparținând de „classica epopoeia", adică de poemul eroic care lipsește și nu mai poate fi înlocuit, actualizat pentru necesitățile epocii, interpretându-se ca succesori.

Comparând conceptul despre epopee a lui János Arany cu textele aferente ale lui Pál Gyulai și Ferenc Salamon, devine evident că conceptul lui Arany nu este unic, și nici măcar singular în această epocă. Sunt voci care sunt de acord cu el dar există și idei concurente (chiar și în cadrul cercului literar grupat în jurul lui Arany, așa numitul „partidul literar Deák").

Pál Gyulai, în critica sa despre un poem al lui János Arany intitulat *„Toldi estéje" (Seara lui Toldi)* (1885), vorbește, de asemenea, despre două posibile realizări ale epopeii: „epopeea propriu-zisă" și „epopeea romantică". Susține că aceasta din urmă este narațiunea poetică în versuri, sau romanul versificat: „deși în literatura engleză și germană alături de roman, a apărut și epopeea, aceasta nu este nici din punctul de vedere al conținutului, nici al formei, o epopee veritabilă. Așa-numita epopee romantică a fost ridicată la rangul de gen în secolul trecut de către englezi, dar aceasta nu este nimic altceva decât ceea ce numim noi o povestire versificată, o narațiune poetică în versuri. Este aproape de roman dar se deosebește prin conținutul său mai ideal, poetic, prin forma sa ritmică. Scott Walter și Byron au creat acest gen."[16] La el apare explicit faptul că romanul versificat poate fi interpretat ca un înlocuitor de succes al epopeii. Nu este indiferent unde se introduce un anumit gen în sistemul de genuri, deoarece, în funcție de varietatea de genuri pe care le vedem în jurul lui, putem observa conturându-se diferite aspecte ale genului, înțelesurile textelor date pot fi inserate în diferite tradiții interpretative. Cu toate acestea, textul lui Gyulai ne atrage atenția și asupra unui alt aspect: în concepția lui, *epopeea romantică* a lui Byron, *romanul versificat* și *narațiunea poetică în versuri* sunt sinonime. Având în vedere toate acestea, devin interpretabile numeroase fenomene care până acum adeseori au fost trecute cu vederea de către istoria literaturii, și anume faptul că următoarele opere în paratext pot fi interpretate ca fiind narațiuni poetice în versuri: *Toldi* și *Katalin* de János Arany, *Romhányi* de Pál Gyulai și *Alfréd regénye* de János Vajda.

Interacțiunea genurilor mai sus menționate este o interpretare foarte specială a epicului byronesc, văzută prin filtrele poetice ale epopeii clasice din acea epocă. Se pare că modul de interpretare a epopeilor din acea perioadă a determinat în mare măsură modul în care a fost înțeles noul gen din literatura engleză și rusă. Pál Gyulai, în criticile sale citate mai devreme, menționează unele aspecte interpretative prin care crede că putem înțelege arta lui Byron: „Byron a ales un drum diferit în epopeile sale. El nu a fost poetul naiv și calm, ci copilul epocii noi, care s-a despărțit de tradițiile statului și ale societății, și-a topit epopeile în liricul duhului și al pasiunilor ambigue, multe din ele nefiind luate din istoria țării sale, ci din alte țări străine din est. Cel care ar judeca epopeile lui Byron în conformitate cu epopeea adevărată, l-ar nedreptăți". Pentru el, diferența primară în comparație cu epopeea este liricitatea romanului în versuri și preferința tematică de a plasa acțiunea în țări străine. Gyulai percepe diferențele între romanul versificat și epopeea, separându-le în mod deliberat și explicit. Revenind la lucrările lui Arany, observăm o discrepanță interesantă între sugestiile interpretative ale paratextelor și

15János Arany, *Dózsa Dániel:* Zandirhám = J. A., *Tanulmányok és kritikák* (Studii și critici), ed.: Pál S. Varga, Universitas, Debrețin, 1998. 372.
16Pál Gyulai, *Epikai költemények*(Poezii epice) = P. Gy., *Kritikai dolgozatok 1854–1861.* (Lucrări critice 1854–1861), Bp., 1908. 94–95.

atitudinea criticilor. Pál Gyulai consideră că *Toldi* este o „epopee populară”[17] în timp ce Arany o definește ca narațiune poetică în versuri. Chiar dacă mottoul din *Csaba királyfi* provine din *Bolond Istók* a lui Arany, critica nu intenționează să interpreteze această relaționare, totuși în acest caz este legitim acest gest al criticilor dat fiind faptul că genul desemnat pentru operă este „hun rege”. Cu toate acestea, referința la textul din *Bolond Istók* ar trebui să ridice un semn al întrebării în privința genului.

Am menționat faptul că în epocă există și idei care diferă de la concepția lui Arany. În acest sens aș menționa criticile lui Ferenc Salamon despre *Katalin* și *Buda halála* ca fiind raționamente concurente cu cele ale lui Arany. În 1856 Salamon descria operele lui Byron ca „poeme lyirco-epice” considerând că îmbinarea caracteristicilor epopeice și lirice este principalul factor constitutiv al genului: „Deși în unele privințe ar fi greșit să numim *Katalin* o lucrare byroniană, există trăsături care într-adevăr ne amintesc de acel tip al narațiunilor poetice în versuri, ca și cele mai multe dintre operele lui Byron, iar aceste texte conțin un amestec al elementului liric cu cel epopeic. În ultima vreme poemele lyrico-epice au ajuns să fie la modă.”[18]

Normele de gen ale romanului versificat devin din ce în ce mai cristalizate și în literatura maghiară, iar acesta începe să funcționeze ca un gen autonom, se clarifică baza de texte asociate cu el, adică devine tot mai limpede care operă aparține de el și care nu. Acestui lucru se atribuie schimbarea percepției lui Salamon asupra operei lui Byron de la începutul anilor 1860, când apare critica despre *Buda halála* și afirmă că Byron „este un poet liric, nu epopeic și în niciun caz dramatic.”[19] Deși separă complet genul cultivat de Byron de genul epopeic, este foarte grăitor faptul că a simțit nevoia de a pune în legătură poezia lui Byron cu opera *Buda halála:* deci relația genurilor este încă problematică, chiar dacă el are opinii foarte categorice despre relația celor două.

În literatura maghiară, apariția romanelor în versuri în anii 1870 a fost deja paradigmatică. Din acest moment putem vorbi despre autonomia genului, în sensul că unele dintre textele sale nu mai sunt încadrate sub alte genuri, ci apar cu observația că ele reprezintă romanul în versuri. Acesta este momentul în care a fost publicată opera lui János Vajda, *Alfréd regénye (Romanul lui Alfréd)*, operă care atât în epocă cât și în prezent este considerată un roman în versuri. Aici aș menționa două critici care ar putea fi de interes din punctul de vedere al genului. Cea a lui Emil Ábrányi, care a fost scrisă în 1876, anul apariției romanului în versuri *Alfréd regénye*; Ábrányi scrie o evaluare pozitivă în revista *Pesti Napló,* evaluare care apără opera în fața criticilor negative. Argumentele sale cele mai importante sunt următoarele: „Visul »Ultimei judecăți« este cea mai puternică expresie a fanteziei lui János Vajda. Tot ce a putut să spună un critic despre asta a fost că e bizar, ciudat, dezordonat. […] Sigur, pentru că în catehismul viermilor căzuți în lemn se scrie că poetul ar trebui să fie conformist, moderat, să se facă plăcut, cuminte și drăguț când visează cu ultima judecată. Grădinarii din secolul trecut au tuns copacii după moda franceză, unii esteticieni fac același lucru și cu spiritul.”[20]

În 1882 Virgil Koltai a scris o evaluare negativă despre *Alfréd,* aducând următoarele argumente împotriva operei: „acest poem nu este o „copie cerească a adevărului”, ci visul febril al unui suflet bolnav”,[21] „Vajda să renunțe la această auto-tortură, să abandoneze încălcarea normelor și va crea opere de valoare. Să descrie măreția trecutului și cu inima

17„Epopeea populară nu este nici mai mult, nici mai puțin decât naivul, naționalul: deci apropierea de epopeea adevărată, pe cât e posibil în epoca noastră. Cel puțin așa l-a ridicat la noi Arany pe rangul de gen.” (Pál Gyulai, *Epikai…* 114.)
18Ferenc Salamon, *Arany János kisebb költeményei* (Poezii scurte ale lui János Arany) = F. S., *Irodalmi tanulmányok* (Studii literare), vol. I., Franklin, Budapesta, 1889. 38–175., aici: 54.
19*Op. cit.* 163.
20á-e [Emil Ábrányi], *Vajda János újabb költeményei* (Versuri noi de János Vajda), Pesti Napló, 13 iulie 1876, nr. 160, 2.
21Virgil Koltai, *Korszellem és költészet*, Figyelő, 1882., vol. 13, 81–98., 183–194., 276–282., aici: 187.

eliberată de ură să se bucure de natură și să o cânte, căci el în esența lui cea mai lăuntrică este bardul sentimentului național puternic și al naturii."[22] Ambele critici interpretează opera *Alfréd regénye* din perspectiva criticii epopeice clasicizante a lui Arany. Critica apărută în *Pesti Napló* protejează lucrarea implicit în opoziție cu aceste norme, dar argumentele sale nu evidențiază prin argumentele sale diferența operei interpretate cu romanul versificat, ci pune în lumină dreptul la existență a unei alte poetici decât cea propusă de Arany.

Critica lui Koltai este în mod explicit legată de canonul lui Arany și cercul din jurul lui, deoarece obiecția lui împotriva lui Vajda este transpusă prinr-un citat din opera lui Arany, *Vojtina ars poetikája:* „Nem a való hát: annak égi *másа* / Lesz, amitől függ az ének varázsa" (Nu adevărul este deci: ci doar *copia* sa cerească / Va fi, de care depinde magia cântării). Opera lui Vajda este problematică, căci nu este oglindirea cerească a adevărului. Chemarea la reprezentarea măreției trecutului, a naturii, al sentimentului național ne amintește de asemenea de conceptul despre epopee al secolului, și nu poate fi interpretată în nici un fel ca trăsătură a romanului în versuri. Astfel spre sfârșitul secolului aceste genuri au obținut un grad mai mare de separare și independență, dar acest lucru poate fi perceput doar în stabilizarea denumirilor lor, nu și în categoriile care sunt revendicate, adică critica denumește acele opere ca fiind romane în versuri, care sunt categorizate astfel și până în ziua de azi, dar este foarte posibil ca critica să continue să revendice caracteristicile genului epopeic. Așadar, urmele relației dintre cele două au supraviețuit pe termen lung în istoria conceptuală a acestor genuri.

Cu toate acestea, putem observa un proces opus în ultima treime al secolului. Conturarea tot mai clară a normelor genului romanului în versuri are efect și asupra acelor genuri, care până la separarea lui l-au avut în componență. János Arany în *Prefața* operei sale *Toldi szerelme* (1879) scrie următoarele: „Oare ar fi posibil, ca sub scutul naivității populare să includem și alte părți nebăgate în seamă: aventurile din Praga, jaful mormântului, campania dublă din Napoli, unificată într-una; astfel ca în cadrul narațiunii poetice în versuri, sau dacă preferați, romanului în versuri, cu pretenții mai puțin exigente să se creeze poezia?"[23] Narațiunea poetică în versuri apare și aici ca sinonim pentru romanul în versuri, dar genul pe care l-au denumit a fost foarte mult deplasat până acum spre definiția romanului în versuri, dată de László Imre, menționată mai sus. Acest lucru se evidențiază și prin faptul că aici narațiunea poetică apare ca o opțiune care ar fi putut să apară prin deplasarea forțată dinspre genul literar reprezentat de celelalte două părți ale trilogiei, dar care fusese deja definită ca fiind epopee până atunci: „o epopee (epopoeia cvasi-folclorică), în ea unul dintre eroii deosebiți, Toldi, aventurile și dragostea lui este un episod mare. Am scris câteva cântece din ea, dar nu am reușit." – scria tot aici în legătură cu *Daliás idők* (Vremuri eroice).[24]Astfel *Toldi* și *Toldi estéje* care în mijlocul secolului încă erau considerate narațiuni poetice, în 1879 sunt deja definite ca fiind epopee, *Daliás idők* este definită ca o încercare eșuată de epopee, iar *Toldi szerelme,* care tinde spre roman versificat, apare ca narațiune poetică în versuri / roman versificat. În acest moment, putem vorbi deja despre o tendință în care genul romanului versificat absoarbe lucrări în limitele poemului narativ.

Această relație între epopee și roman versificat nu are doar consecințe poetice, chiar și concepția despre lume pe care cele două genuri le prezintă, diferă și astfel ar putea să ne facă să reflectăm asupra logicii care le-a unit. Ne putem întreba cum a reușit liricitatea,

22*Op. cit.* 282.
23János Arany, *Előszó* [Prefață] = János Arany, *Összes művei* (Opere complete) V., ed. Géza Voinovich, Akadémiai, Budapesta, 1953. 7–9., aici: 9.
24*Op. cit.* 8.

spleenul, acțiunea desfășurată în peisaje străine și subiectivitatea operelor lui Byron să devină atât de importante pentru reprezentanții canonului, care „caută în primul rând reconcilierea în literatură: reconcilierea omului cu el însuși, cu lumea lui, restabilirea armoniei”,[25] sau cum a reușit romanul versificat, în concepția lui Arany și contemporanii săi, să fie într-un contact atât de apropiat cu epopeea „adevărată” și „folclorică” a cărei menire a fost să reprezinte narațiunea națiunii, într-un cadru conceptional în care „estetica poeziei străine (atât de elevată și/sau originală) nu poate să stimuleze valori estetice asemănătoare în propria sa poezie”.[26] Răspunsul trebuie căutat în strategiile interpretative elaborate de criticii epocii sau cele acceptate în modelele străine. Să ne uităm la câteva aspecte conform cărora Arany interpretează operele lui Byron. În 1856, adresându-se lui János Erdélyi, el spune despre opera lui, *Katalin*, că „încercând s-o fac mai byronească, am umplut-o cu imagini”.[27] Câțiva ani mai târziu, în 1861, traducând o critică franceză cu titlul *„A francia költészet 1861-ben”* (Poezia franceză în 1861), spune că poezia lui Byon este atât de valoroasă mulțumită „măreției nesăbuite a eroilor cu soartă misterioasă, păcatului și spiritului, amestecului între atitudinea lor libertină și mândră, rebeliunii lor îndrăznețe împotriva societății ale cărei meschinării stau în contradicție imensă cu visele lor infinite.”[28] Se poate observa că ideea de a căuta cele mai importante mize ale acestor opere – și implicit, ale genului – în prezența dominantă a anumitor strategii reprezentative și în valorile morale ale acțiunilor și principiilor eroului, este foarte diferită de ceea ce considerăm noi noutate în apariția romanului versificat în secolul al 19-lea, cum ar fi complexitatea viziunii asupra lumii, importanța structurilor narative digresive, a jocului cu strategiile narative, cu perspective, cu diferite limbi și registre ale limbii etc.

Așadar, în pofida faptului că putem vorbi despre recepția maghiară a romanului versificat a lui Byron la mijlocul secolului al 19-lea, ea poate fi interpretată numai prin îndepărtarea concepției genului de roman versificat de la conceptul din prezent.

BIBLIOGRAPHY

[Ábrányi, Emil] á-e, *Vajda János újabb költeményei* (Versuri noi de János Vajda), Pesti Napló, 13 iulie 1876, nr. 160, 2.

Arany, János: *Előszó* [Prefață] = Arany, János: *Összes művei* (Opere complete) V., ed. Géza Voinovich, Akadémiai, Budapesta, 1953. 7–9.

Arany către János Erdélyi, Nagykőrös, 4 septembrie 1856 = János Arany, *Összes művei* (Opere complete) vol. XVI (*Corespondență 1852–1856*), ed. Dezső Keresztury, Akadémiai, Budapesta, 1982. 751–757.

Arany, János: *Tanulmányok és kritikák* (Studii și critici), ed.: S. Varga, Pál, Universitas, Debrețin, 1998.

Beaton, Roderick și Kenyon Jones, Christine (eds.): *Byron: The Poetry of Politics and the Politics of Poetry*, London-New York, Routledge, 2017.

Dávidházi, Péter: *Hunyt mesterünk*. Arany János kritikusi öröksége (Maestrul nostru răposat. Moștenirea de critic literar a lui János Arany), Argumentum, Budapesta, 1994.

25Péter Dávidházi, *Hunyt mesterünk*. Arany János kritikusi öröksége (Maestrul nostru răposat. Moștenirea de critic literar a lui János Arany), Argumentum, Budapesta, 1994. 221.
26Pál S. Varga, *A nemzeti költészet csarnokai* (Galeriile poeticii naționale), Balassi Kiadó, Bp., 2005. 541.
27*Arany către János Erdélyi*, Nagykőrös, 4 septembrie 1856 = János Arany, *Összes művei* (Opere complete) vol. XVI (*Corespondență 1852–1856*), ed. Dezső Keresztury, Akadémiai, Budapesta, 1982. 751–757, aici: 753.
28János Arany, *Afrancia költészet 1861-ben*(Poezia franceză în 1861) = J. A., *Tanulmányok és kritikák* (Studii și critici), ed.: Pál S. VARGA, Universitas, Debrețin, 1998. 489–504., aici: 491.

Dávidházi, Péter: *Egy nemzeti tudomány születése.* Toldy Ferenc és a magyar irodalomtörténet (Naşterea unui gen naţional. Ferenc Toldy şi istoria literară maghiară), Akadémiai–Universitas, Budapesta, 2004. 360–375.

Gyulai, Pál: *Kritikai dolgozatok 1854–1861*. (Lucrări critice 1854–1861), Budapesta, 1908.

Herder, Johann Gottfried: *Sämmtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, vol. 14., Weidmann, Berlin 1909. 268.

Imre, László: *A magyar verses regény* (Romanul maghiar în versuri), Akadémiai, Budapesta, 1990.

Imre, László: *Műfajok létformája a XIX. századi epikánkban* (*Forme de existenţă ale genurilor în epica noastră din secolul al XIX-lea*) Kossuth Egyetemi Kiadó, Debreţin, 1996.

Koltai, Virgil: *Korszellem és költészet*, Figyelő, 1882., vol. 13, 81–98., 183–194., 276–282.

Koselleck, Reinhart: *Conceptele şi istoriile lor,* 2009.

S. Varga, Pál:*A nemzeti költészet csarnokai* (Galeriile poeticii naţionale), Balassi Kiadó, Budapesta, 2005.

Salamon, Ferenc: *Arany János kisebb költeményei* (Poezii scurte ale lui János Arany) = S. F., *Irodalmi tanulmányok* (Studii literare), vol. I., Franklin, Budapesta, 1889. 38–175.

Szalai, Anna(ed.): *Tollharcok (Irodalmi és színházi viták 1830–1874)* (Polemici literare şi teatrale 1830–1874), Szépirodalmi, Budapesta, 1981., 319–349.

T. Szabó, Levente: *Kritikaképzetek pragmatikája az 1850-es években* (*Pragmatica conceptelor de critică în anii 1850*) = *RODOSZ-tanulmányok I.* (Studii RODOSZ), ed. T. Szabó, Levente, Kriterion, Cluj, 2003. 175–190.

THE SOCIAL BACKGROUND OF THE LITERARY GOTHIC

Anca Nemeş
Assist., PhD, "Dimitrie Cantemir" University of Tîrgu Mureş

Abstract: In the 18th century, the term Gothic acquired a new meaning; during this time of social upheaval which opened the public taste for tales of mystery and the irrational, Gothic no longer defined only an architectural genre, but also a literary one. During the Industrial Revolution, reason became insufficient for justifying so many varied facets of a new reality. People proceeded to investigate the levels of the conscious that were inaccessible to direct observation, in search of a new and compensatory spiritual universe. Reality withdrew in front of imagination and a new world was created, functioning according to the rules of fantasy. Seeking refuge and inspiration into a different and less aggressive reality, authors turned to the past, to nature and to imagination, dismissing the classical order, balance and reason, which were no longer satisfactory. Clumsy and overdramatic as they were, the first Gothic tales actually responded to a real craving for the marvellous, and were consumed by the public with an unexpected enthusiasm.

Keywords: literary Gothic, social conditions, Romanticism, Industrial Revolution, horror

The literary Gothic, according to I. Verzea's definition, represents "that direction in fiction prose developed in England in the second half of the 18th century which, reflecting the crisis of the sensibility of the epoch, explores the emotional and imaginary areas of the consciousness, the irrational side of human personality, speculating the taste for the new and sensational aspects of existence, for the fantastic, supernatural, and ingenuity[1]." In other words the 18th century Gothic is a style featuring of stories of gloom, horror and the supernatural. "In a way," says Peter Wagner, "this type of fiction, with its mystery, emotionalism and horror, is a reaction against the rationalism of the Enlightenment, it also foreshadows the very real terrors and the bloodshed of the French Revolution.[2]"

This century bore many names, such as the Augustan Age, Neoclassicism, The Age of Reason and Revolution, but its most remarkable contribution as far as literature is concerned was the beginning of Romanticism. It was a period marked by the steady growth of the middle class in the detriment of aristocracy. The landowning nobility remained in power until the 19th century, but merchants, shop and factory owners became the main force of the national economy. Under the lead of Prime Ministers Robert Walpole and subsequently of William Pitt, England went through a period of stability and peace, consolidating its colonial supremacy, at least until 1776, when its most important colonies acquired their independence. Change occurred in terms of democracy and progress, but at a pace people could adapt to. Nevertheless, towards the end of the century, when the Agricultural revolution was followed by the Industrial one, the balance began to be affected. The disparities between the countryside and the towns, between the extremely rich and those at the limit of survival deepened, society being dramatically divided into the rich capital owners and the poor wage workers. The contradiction between the English official ideology, which claimed that individual desires and

1 I. Verzea, *Proza "gotica" engleza sau fascinatia imaginatiei intr-o epoca a ratiunii*, introducere laHorace Walpole, *Castelul din Otranto*, Bucuresti, Minerva, 1982, p. ix
2 P. Wagner, *A Short History of English and American Literature*, Ernst Klett Verlag, 1992, p.74

collective needs participate in perfect reciprocity to the social life, and the actual political and economical conditions generated a turbulent period. This created a generalised feeling of frustration, coupled with expectancy of a change. "Melancholy, hysteria, hypochondria occurred frequently in the description of the symptoms related to the most widespread diseases of that time[3]." Reason became insufficient for justifying so many varied facets of a new reality. People proceeded to investigate the levels of the conscious that were inaccessible to direct observation, in search of a new and compensatory spiritual universe. Reality withdrew in front of imagination and a new world was created, functioning according to the rules of fantasy. Seeking refuge and inspiration into a different and less aggressive reality, authors turned to the past, to nature and to imagination, dismissing the classical order, balance and reason, which were no longer satisfactory. Working with the unreal and unleashing fantasy and the fabulous, Gothic fiction "amplifies in the 18th century the older conflict between reason and imagination[4]."

Other critics are of the opinion that Gothic fiction is the spiritual and emotional result of the French Revolution. But the first to be classed as a Gothic novel, Horace Walpole's *The Castle of Otranto* was written in 1764, 25 years before the French Revolution. Nevertheless, even if it is not responsible for the appearance of the Gothic fiction, the French Revolution stimulated the demand for such tales of horror in the 19th century.

The 19th century, which bears the name of Queen Victoria, experienced materialism and pride for the great colonial expansion and economical development, but which could not hide "contradictory ideas and the insecurity[5]". During the Victorian era, a Gothic revival was sensed both in Britain and the United States, urban architecture being inspired from the medieval style. One the most important Gothic Revival edifices are the Houses of Parliament, built around 1820. Horace Walpole, the creator of the Gothic novel, also lived in a house built in the same Gothic inspired style "in the imitation baronial halls of which he wrote *The Castle of Otranto* in 1764"[6]. According to B. S. Allen, though, it is more appropriate to speak of a Gothic "survival" than of a Gothic "revival" as the ideology of this genre never ceased to inspire and was not ignored throughout this era.

It can be said with a fair degree of certainty that the Gothic made literature ready for the Romanticism. Indeed, the two literary styles bear extraordinary affinities. Romanticism could be considered to be the old age of Gothic, and old age much more productive and of far greater refinement and literary value than the youth. The literary style known as Gothic derived both its name and its atmospheric machinery from the gloomy and impressive architecture of the Middle Ages, and it encompasses the same sense of rough and primitive grandeur. It is a style dealing with the darker facets of life, depicting a world of pain and destruction. It was the first time in literature when fear as a theme began to be cultivated to such a large extent. That is because Gothic writers reacted to their historical and political context by expressing the anxieties and concerns of a distinct social psyche through a fearful literature that perfectly matched a fearful time.

Eighteenth century Gothic

The main genre of the Gothic style is the novel, created by Horace Walpole, whose *The Castle of Otranto* is said to have founded the horror story as a permanent form, also becoming the origin of most of the Gothic clichés. The novel was published on

3 I. Verzea, op. cit., p. xiii
4 I. Verzea, *op. cit.*, p. xi
5 P. Wagner, *op. cit.*, p.79
6W. Allen, *The English Novel. A Short Critical History*, Penguin Books, 1978, p. 92

Christmas Eve 1764, the same year in which James Watt created his steam engine. Clumsy and over the top as a literary work, this melodramatic thriller was initially presented to the public as the translation of an old manuscript, its author fearing that his reputation as the socially and politically well-connected son of the ex-Prime Minister Robert Walpole would be affected due to the age devoted to good sense and reason he was living in. Cautious, Walpole writes a preface to the first edition of his novel, in which he does a brief critique of the intentions and literary skills of the supposed author. In a letter to one of his friends Walpole had said "it is not everybody that may in this country play the fool with impunity[7]". The plot is not very complex: Manfred, Prince of Otranto, murdered the legitimate Prince Alfonso. According to an ancient prophecy, Manfred' s descendants would continue to reign as long as a male heir of his lived in the castle, and the castle was not too small for its legitimate owner. In the beginning, Conrad, Manfred's son, dies, crushed by an immense helmet on the day of his wedding with the beautiful maiden Isabella. Manfred then intends to divorce his wife, Hippolita, and marry Isabella, in order to secure his reign. In a dizzying succession of ghostly appearances, magical escapes and violent deaths, Alfonso's ghost becomes a giant and destroys the castle, the prophecy thus becoming true. Manfred confesses his deeds and retires to a monastery together with his wife. The legitimate heir, Theodore, saves Isabella, then marries her and begins his well deserved reign.

According to Walpole's account of the composition of the novel, he created the story as a result of a spur of the moment. But the novel lacks the spontaneity that would be characteristic to such a work, this fact proving that the author spent longer working at the novel than he would publicly admit.

Even though *The Castle of Otranto* does not offer much in terms of literary value, its importance resides in the new trend it established. Quite contrary to Walpole' s expectations, the first edition of his book sold five hundred copies in two months and it was accepted with enthusiasm, as it responded to a real craving for the marvellous. Even with such an immediate success, several years passed until it was imitated. It is considered by W. Allen to be "only sketchily a novel"[8]. Read today, Walpole's novel may seem ludicrous, with its excessive supernatural machinery, which makes it so easy to list the elements that will later on be included into a large wave of second hand cheap literature for the masses. Walpole confessed to have used Shakespeare's work as his model and inspiration ("that great master of nature, Shakespeare, was the model I copied"), but is far from attaining the poet's fine art. His intention was to copy the contrast between "the sublime of the princes and heroes and the naiveté of their domestics"[9]. He took this contrast too far, though, descending into pathos. However, Allen claims that "what Walpole thought he had done in *The Castle of Otranto* is as important as what he actually did.[10]" Even if in most respects he obviously falls short of attaining Shakespeare's skill, his work holds a major importance in English literature due to its power in influencing the future destiny of the novel as a genre.

Even if he thinks his characters are "well drawn, and still better maintained"[11], Walpole lacks the ability to create consistent characters and to write a convincing, if not lifelike dialogue. Going through the novel gives one the impression of reading the summary of the proper work, so incomplete everything seems. The characters are merely

7 E. Birkhead, *A tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*, The Floating Press, 2012, p. 16
8W. Allen, op. cit., p. 92
9W. Allen, op. cit., p. 92
10ibidem
11 H. Walpole, *Castelul din Otranto*, Bucureşti, Minerva, 1982, p. i

puppets deformed by the extreme emotions that overwhelm them. As the author said in the preface: "there is no bombast, no similes, flowers, digressions, or unnecessary descriptions. Everything tends directly to the catastrophe. Never is the reader's attention relaxed.[12]" Not making any concession to the traditional style of writing, Walpole shocked some, but very soon his novels gained incredible fame, due to the shift in values and tastes already discussed. Walpole claimed to have created his novel simply as a result of his great interest and enthusiasm for the Gothic and the medieval ("In the heretical corner of my mind I adore the Gothic building"), and did not intend his first novel to be a serious piece of literature. He loved antiquities for their age and beauty, not being too knowledgeable in terms of their value. He found in the middle ages a refuge from the dullness of his century. Wanting to share his mental shelter with the others, he created *The Castle of Otranto*, a book that had a far greater echo in time and space that he had expected.

Several writers copied the style of Walpole, but it took thirty more years until another novel of comparable value could be detached from the mass of fantastic literature. Anne Radcliffe`s *The Mysteries of Udolpho* emerged at this moment, being much more valuable than any other Gothic creations written before her. This third novel of Raddcliffe, published in 1794, deals with the same type of terrible scenery and extreme emotions as Walpole`s novel did, but its author proves to possess the gift for creating a good suspense narrative. In the first novel, we are presented the sweet peaceful life of Emily, her education and travels through the Apennines with her dying father. The idealised scenes of happiness Emily experiences at the Chateau le Vert have little capacity to foreshadow the catastrophic events she will have to endure. After the death of her father, Emily is entrusted to her aunt, Madame Cheron, who has made the terrible mistake of marrying a tyrannical man, Montoni, who takes the two women away from the sunny Venice into the gloomy Udolpho. After a long and troublesome journey through mountains and forests, the three reach Udolpho at night, to begin their life there. Emily` s rich imagination is invaded by possible morbid secrets, and her feeble being overwhelmed by the incredible events she will have to go through, having to solve the enigma of her aunt`s disappearance.

If Walpole`s novel was the first, Radcliffe`s is the best Gothic novel written in the 18th century. It might be criticised for not totally following the pattern of Gothic fiction, as the author does not let the fantastic and the fabulous unfold completely, all the mysterious phenomena receiving a logical explanation in the end, this feature marking the fact that Radcliffe`s style had not yet broken all the links with the rational sobriety of the Enlightenment. Often criticised for the excessive strength of her ties with the world of common sense, Radcliffe`s merit is that "her timely appearance saved the Gothic tale from an early death[13]." Through the publishing of *The Mysteries of Udolpho*, Radcliffe was successful in creating the first literary thriller. The main character of the novel, Emily, is as sketchy as Walpole`s characters, but this time this feature serves a good purpose: Emily has no other role in the novel but to embody sensitivity, and through her inner world all the feelings of awe, terror and wonder are filtered. On the other hand, Montoni succeeds in creating a great impression of life, and even though evil, the reader eagerly awaits for the re – encounter with this villain, due to its strength and abundant energy. If Walpole`s end was to recreate Shakespeare`s world of madness and gloom, Radcliffe aims to express a poetic truth in a non-poetic form. This is what mislead both the public opinion and some scholars into believing that Gothic fiction is merely an

12 Ibidem, p ii
13E. Birkhead, op. cit., p. 38

expression of the world`s terror and supernatural, without much of an ideological basis. But, as J. R. Foster remarked, "The novel which outlined a phase of its evolution with Anne Radcliffe played with ghosts, but its main goal was obviously to narrate a sentimental story of adventures.[14]" Radcliffe also has the unique ability to vividly describe sceneries she had never seen before, and render them to the reader in a very authentic and credible manner, and also to create a situation of suspense and maintain it very skilfully, to "make the flesh creep and the nerves thrill with fond hopes and fears[15]" until the mystery is unfortunately revealed in the most unexpected way, surprising for the banality of the explanation. The dialogue, though, is as artificial as the one in all the other novels of the genre. With all its shortcomings, The Mysteries of Udolpho, more than any other 18th century Gothic novel, represents the starting point of a new direction in Gothic fiction that would invade the English market at the beginning of the 19th century. Subsequent important representatives of the genre such as Maturin and M. G. Lewis had Radcliffe as their model, and even "the man that Byron tried to be was the invention of Mrs. Radcliffe"[16]. Perhaps Radcliffe`s most important contribution to literature was that of anticipating Romanticism through her work:

> *With her, indeed, we are already plumb in the middle of the Romantic movement; her half-ruined castles on perilous crags, with dungeons beneath, her mountains, seas and forests, her monks and her villains,were to become in a matter of years part of the territory and inhabitants of poetry proper.*[17]

Gothic literature continued to be represented in the 18th century by writers like Matthew Gregory Lewis, with his novel *The Monk*, published in 1796, and whose fame made its author be known as "Monk" Lewis ever since. Lewis perfected the novel of terror in this story of the monk Ambrosio, who gives in to his secret fantasies and passions, committing murders, sexual perversion and indulging in black magic. The novel is built around the Faustian theme made famous in the field of literature not long before by Goethe, who had an immense influence on Lewis. Lewis manifests an obsessive passion for the various aspects of the dreadful and the malign, thus becoming the first writer of actual horror stories in English literature. Lewis goes even further than necessary with transforming the ugly in a poetical subject, taking it "beyond the limits within which it is artistic"[18]. *The Monk* as a novel actually contains two different plotlines; the author has done little in introducing elements meant to make them related. On the one hand, there is the story of the sinful Ambrosio with his hideous crimes. On the other hand, we have the story of Raymond and Agnes, two unhappy lovers forced apart by their parents and by the church. Before being included in this novel, the two plots had been repeatedly published separately.

On a theoretical level, Lewis was preoccupied by the aesthetic value of the subhuman. His creations survived in the record of English literature due to their narrative force and to the author`s ingenuity in building the plots and outlining the characters. Just like in the case of the other authors of Gothic and horror tales, shock, disgust and pleasure intertwined in the perception of the readers, making the books very well sold at the time.

In an age of technology currently in full swing, the literary Gothic again becomes surprisingly relevant. The crushing rationality of the Enlightenment is perfectly mirrored in today's confusion at the dizzying pace of technological progress, once again giving rise

14apud I. Verzea, op. cit., p. xxiv
15E. Birkhead, op. cit., p. 62
16 W. Allen, op. cit. p. 99
17 ibidem
18 E. Birkhead, op. cit., p. 67

to a public craving for literary and cinematic fantasy, for tales of mystery and grotesque. In this day and age, we are witnesses to a repetition of history, as history has shown that a strong correlation always emerges between times of social, political or economical uncertainty and an appetite for any artistic production which could be labelled as Gothic.

BIBLIOGRAPHY

Allen, Walter, *The English Novel. A Short Critical History,* Penguin Books, 1978

Birkhead, Edith, *A tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*, The Floating Press, 2012

Verzea, Ileana, *Proza "gotică" engleză sau fascinația imaginației într-o epocă a rațiunii,* introducere laHorace Walpole, *Castelul din Otranto,* București, Minerva, 1982

Wagner, Peter, *A Short History of English and American Literature,* Ernst Klett Verlag, 1992

Walpole, Horace, *Castelul din Otranto,* București, Minerva, 1982

RELIGION AND POLITICS IN JOHN MILTON`S PARADISE LOST

Corina Sandiuc
Assist., PhD, "Mircea cel Bătrân" Naval Academy, Constanța

Abstract:John Milton was an outstanding political figure of his age, who concentrated his energy on writing pamphlets which dealt with the political controversies of the day, advocated a Presbyterian form of church government and attacked the Episcopal way of life. Our paper offers an outlook on the political and religious background of Milton's time and its implications upon the meanings of Paradise Lost. The Puritan Revolution with its glorious debut and its tragic outcome became in the blind poet's imagination a religious drama projected in a cosmic background, before and beyond the human history, but connected by thousands of invisible threads to the history of England. Although a Puritan, Milton did not limit his thought to Puritan questions but went forward into the core of these essential problems trying to answer questions about the means of regeneration for a fallen mankind, man's relationship with God, man's greatness and one's personal responsibility for one's actions. The author also transfigures the urgent political questions of his day, namely the necessity to put an end to the outdated tyrannical and corrupt ways of the monarchy and to rise in revolt against the clergy; hence the revolutionary significance of the Biblical themes evoked in Paradise Lost.

Keywords: Paradise Lost, Puritan Revolution, Restoration, religious beliefs, political views.

It has been stated that, biographically, *Paradise Lost* comprises two poems, the first conceived but not finished as a drama in early 1640, followed by the epic written in five to seven years. Between these two stages of composition more than a decade had passed. This is the period of Milton's crucial years in his private and public life. Between the years 1642-1660, John Milton devoted all his energy and ability to support and defend the Bourgeois Revolution in England. He played a passionate part in the civil and ecclesiastical struggle, which was for him an opportunity that would bring about the emancipation of the individual. Within this period, he was a successful Secretary for Foreign Tongues to the Council of State. He was a notorious Latin controversialist having all three of his major *Defences* published before the end of 1655. As Latin Secretary, Milton had to explain to various European Governments the politics of the Republic and to defend it against its foreign enemies. He sided with the progressive Parliamentary forces and theoretically supported the execution of the absolutist king Charles I in such pamphlets as *The Tenure of Kings and Magistrates* and *Eikonoklastes*.

On a personal level, he had sacrificed his own eyesight in his perseverant service to the state, he had buried two wives, a son and a daughter and he had cut off all relations with the Presbyterian party, feeling increasingly disappointed and concerned about his nation's future and his countrymen's ability to preserve their hard won liberties. On the national stage a king and archbishop had been executed for high treason, while the establishment of the Commonwealth and the reformation of the church had abolished royal and Episcopal government. All these measures however had failed to guarantee stability: the monarchy was still very popular among the people and the Presbyterians

themselves and the Reformed clergy had become in Milton's opinion as greedy and intolerant as the Episcopacy.[1]

In this atmosphere of disorder and instability, Cromwell's Protectorate, a disguised dictatorship itself, maintained the continuity of responsible government. However, when Milton resumed his work on *Paradise Lost*, Cromwell's health was in decline, dying in the autumn of 1658. The following period, the period in which Milton dictated his epic, was marked by other dramatic events as his public duties were brought to an end by the Restoration. A defender of the right to execute kings, notorious republican, opponent of the Anglican State Church, Milton was temporarily imprisoned, but escaped due to intervention of friends. *Paradise Lost* was completed in a sort of exile. Retired, greatly troubled by illness and poverty with both his life and liberty in danger, publicly mistreated by the partisans of the new regime, he finally enjoyed security in his retreat still having fervent admirers from home and abroad.

Milton began his epic on the eve of the Commonwealth's collapse and completed it after the downfall of the church and the state he had fought and sacrificed for. His closest friends, the statesmen of the Long Parliament and the supporters of the Republic, were executed. Once with the Restoration of the Stuarts came not only the monarchical Episcopacy but also the possibility of a return to papal jurisdiction under a Roman Catholic monarch. Milton saw all his political and ecclesiastical ideals turn to dust. In 1660, Milton was forced by the Reformation to return to private life and dedicated himself to pure poetry and the ambition to write a great epic. This ambition gave birth to his three capital works *Paradise Lost* published in 1667, *Paradise Regained* and *Samson Agonistes*, published in 1671. They reveal a new Milton, whose "private misfortunes and the anguish of the nation had darkened his thought, and his long, vehement participation in controversy had implanted in him an ineradicable dialectical habit."[2]

Milton's activity on behalf of the Revolution is very significant although he was not among the winners. Though defeated, he bore his defeat with dignity and did not cease writing. An example of perseverance and resolution to the cause of the Revolution and the Republic, he remained faithful to his ideals which he continued to transpose in his writings. Consequently, his masterpiece, *Paradise Lost*, was written on the basis of his revolutionary experience. Milton's individuality resides in the fact that he reveals himself in his work. He is the impetuous idealist, ignoring and despising the immediate and the real, dreaming of an ideal religion and republic. He was unquestionably a Puritan, but his outlook is so personal that he often expressed the opinion of no group and is representative only of himself. As Ian Johnston put it, in *Paradise Lost* we can feel the weight of his massive disappointment with the return of all those ancient authorities he had spent his life combating."[3]

The element of politics is obvious in *Paradise Lost*, which reflects, in a way, the English Revolution, a struggle for political, economical and religious power. Many passages describing the battle between Satan and God echo the episodes of the Civil War waged by Charles the First against the Parliament. First of all, Milton designs his God in a power struggle, has him plotting military strategy with his Son and shows him using his power of prophecy to carefully engineer an intricate balance of justice and mercy, through which man can redeem himself from his fall without having his free will denied. The rebellion in Heaven also takes the form of a political upheaval. It can be compared to a freedom versus dictatorship conflict, which accounts for the "Satan as hero" hypothesis.

1 See also J. M. Steadman, 1986, p. 280.
2 J. M. Steadman, 1986, p. 580.
3 I. Johnston, 1998.

Moreover, some of God's reasons can be termed political, as when he makes some of his actions public in order to influence the masses. In such instances, it is very difficult to avoid the sense that Milton's God has some characteristics of the absolute monarch.[4]

Critics agree that Milton originally conceived a tragedy, a "sacra reprezentazione" or "drama per musica" which, just like the epic, combined classical form, Biblical history and Christian doctrine. This was supposed to be a deliberate attempt to imitate classical drama. In what the theme is concerned, it is considered that, originally, Milton thought about a theme inspired either from England history, the Arthurian legends or King Alfred, from Scottish history or from the Bible. He had also considered the possibility of an epic based on British or early English history embodying the pattern of the Christian hero. When he returned to his long poetic project after the Restoration, he abandoned the form of the classical tragedy and chose the more flexible form of the classical epic as handled by Homer and Virgil. From an early age he had displayed a keen interest in this genre, seen as the loftiest, but also the most difficult of the genres, demanding extreme practice and talent.

Thus he developed a heroic and divine poem having as theme one universally known at that time: the biblical legend of the creation of man and his fall, the myth of Lucifer and the revolt of the angels in Heaven, the myth of the revelation and the redemption of mankind through the coming of Christ. These were familiar themes for the reading public and fundamental dogmas of the contemporary religious thought. They had been represented for generations in the form of mystery plays, poetry and stories, but Milton brought about a major contribution represented by profound thought, genuine emotion, and majestic poetic beauty.

Paradise Lost, an ambitious poetic act, is and will continue to be an inspiration to the poets and a "classic" literary work to the large public. Today's reader will find in this epic made of 10,565 lines a masterpiece which has defeated time in spite of history's troubles and in the same time a very appealing and controversial work threatened in part by its own substance. The religious background in which the poem appeared is of vital importance to the ideas it conveys. Religion was an innate part of every Englishman, from the commoner to the aristocratic. The seventeenth century England conceived the world and expressed the daily concerns in religious terms and with reference to a multiple perspective God, imagined in different ways, but endowed with the same supreme authority. As Christopher Hill writes in his preface to *The English Revolution*:

> *"The Church guided all the movements of men from baptism to burial service, and was the gateway to that life to come in which all men fervently believed, the Church educated children; in the village parishes – where the mass of people was illiterate – the parson's sermon was the main source of information on current events and problems, of guidance on economic conduct. The parish itself was an important unit of local government, collecting and doling out such pittances as the poor received. The Church controlled in men's day."*[5]

The religious thinking was extremely powerful in the sense that it affected the perception of the world not only of the common people, but also of the most brilliant minds. Moreover, all great political and social battles led in this century had as common element the reference to divinity. The literature of the age abounds in allusions and

4 As Ian Johnston remarks, at times it seems that we are dealing with a "harsh egotist whose major interest seems an inadequate defense of his own actions and grim delight in the pain he can now inflict." (I. Johnston, 1998)
5 C. Hill, 2002.

references to a profound crisis of the English society, as a result of the profound changes it underwent on all levels. A dominant feature of the last period of the Elizabethan rule and the reign of James I is its melancholy, visible in Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* and in the sad tonality of Shakespeare's plays written during this period. In this atmosphere, people hang on to their oldest beliefs and superstitions, especially those people who had the rare privilege of culture.

What the people of this century felt with greater pain was the ruin of the old values and of the traditional way of perceiving and understanding the world. What nowadays are perceived as spectacular events marking progress, such as Bacon's philosophy, Galileo Galilees' extraordinary discoveries, or William Harvey's theory concerning blood circulation, was far from bringing optimism and faith in the contemporaries' hearts.

The upheavals in the society and in the economical life of England were taking place in a profoundly religious climate, carefully maintained by the Anglican Church, which was the established church since 1603. This was an official institution and the supreme authority endowed with absolute powers over its subjects. Because of the wars and the natural calamities (the plague) systematically affecting England, together with the terrible cruelty of the laws, the people of this century had the impression of living in full apocalypse. Milton himself thought that if England had been more disciplined in its true religion, it would not have invited the judgments of plague, fire and war.

All problems and contradictions tended to express themselves in a religious language. The Bible was the most important book for the English. Together with it, there was a very profuse marginal literature consisting of leaflets and religious treaties. The Bible was no longer sacred; it gave way to interpretations providing fertile ground for debates and controversies of all kinds. The variety of interpretations and the diversity of the political solutions inspired at the end of the Middle Ages Europe Luther's Reformation in Germany and Calvin's in Switzerland. The history of the Bourgeois Revolution in England is the history of the gradual conquest of the right, the right of every man to read and judge the Scriptures for himself. Milton's destiny is deeply connected to these events and to the seventeenth century English history.[6] He assumed with total commitment and conviction his society's fundamental problems. He incarnated the aspirations and hopes of his contemporaries, their illusions and human errors, his biography being, in many ways, a significant summary of the history to which he belonged.[7]

Ian Johnston believes that Milton was the first poet who identified himself so closely with the Protestant cause led by Oliver Cromwell, "the first who put his Protestant religion right at the center of his poetic imagination."[8] He was a Puritan, but not in the pejorative sense usually given to this term. Man of Renascence more than he was a man of Reformation, opposing all versions of unjust authority, he was the advocate of freedom of speech, a tireless champion of liberty from domination in vital matters to human life: in faith and politics. As Milton stresses in *Areopagitica,* freedom is an essential quality for any moral or rational creature:

> *If every action, which is good or evil in man at ripe years, were to be under pittance and prescription and compulsion, what were virtue but a name, what*

6 See also J. Milton *The Reason of Church Government* (1996)
7 See also P. Solomon, p. xix.
8 I. Johnston, 1998.

> *praise could be then due to well-doing, what gramercy to be sober, just, or continent?*[9]

Product of an age of conflicting values, *Paradise Lost* expresses in a formal way the conflict and tensions not only of Restoration and Renascence, but also of Christian humanism since Petrarch. The poem is built upon a paradox very common of late antiquity through the eighteenth century: literary norms derived from classical authors as opposed to ethical and religious ideals derived from Scripture. Classical in form, English in medium, Biblical in subject matter, and Christian in doctrine and spirit, *Paradise Lost* stands at the crossroads of these overlapping traditions. Milton, as other Christian artists, found difficulty in reconciling secular values and the classical themes, his admiration and respect of the ancient secular arts with his commitment to his Biblical faith. Although he managed to fit Christian ethical ideas into a literary mould inherited from the classical pagans, the tensions between these two poetic substances are also obvious in the contradictions and paradoxes that abound in *the poem*: pagan and Christian ideals of heroism, secular and celestial conceptions of glory and shame, carnal and spiritual strength and wisdom, happiness and misery, human and divine standards of merit, etc.

Milton was the first to conceive, from the outset of his career, a work which combined the perfection of ancient art and the intimate moral ardour of the Bible. He had experienced, in his own heart, the conflict of the opposing forces – paganism and Christianity, nature and religion – and he composed their differences in his own way. As John Steadman points out, "no other English poet was at once so profoundly religious and so much an artist".[10] He had succeeded in reconciling the religious fervor with his poetic ambitions by dedicating his highest art to the service of his religion. The author's divine and infernal "machines" perform essentially the same functions as those of classical epic, and he usually managed to give them an even firmer basis in Scripture.

Although Milton invented several of his angelic characters (Zephion, Ituriel, Abdiel), the foremost angels in the poem were inspired from the Bible or Apocryphal sources. The catalogue of devils includes the classical divinities with chief emphasis on the heathen idols denounced in Scripture. In imitating the divine councils of classical epic, he invested his principal speakers, the Father and the Son primarily, with attributes based on the Scriptural tradition and theological commentary, including his *Christian Doctrine*. Thus, in using the Christian marvelous in *Paradise Lost*, he gave his own answer to the long-standing Renascence dispute and perpetuated quarrel.

Although considered by some as signs of poetic frailty, these contradictions condition the poem's argument and fable, its development of character and thought and even its subtle manipulation of contrasting styles. As John Steadman explains:

> "*instead of a schizoid Milton – a divided personality torn by contrary loyalties to literature and religion – one encounters in his major work an artist fully aware of the value of contrast, a logician fully cognizant of the value of definition by contraries*".[11]

These tensions are the fundament of its ironies and of the Christian paradoxes: strength in frailty and weakness in strength, wisdom in apparent folly and ignorance in

9 J. Milton,1953.
10 J. M. Steadman, 1986, p. 568.
11 J. M. Steadman, 1986, p. 287.

apparent wisdom, victory through seeming defeat and exaltation through humiliation; the paradox of the Fortunate Fall, the anomaly of God Incarnated and of the Messiah crucified, etc. *Paradise Lost* is "concordia discors"; like the universe it portrays, it imposes unity on a siege of contraries and herein lies one source of its value.[12] The poem itself is constructed on a double perspective background; Heaven and Hell, two worlds opposed in matters of location and their inhabitants. Heaven is the place where the Good resides: the angels, God the Son and God the Father. These are the heroes of the poem; they do what is universally righteous and live in a state of perpetual grace. Below resides the evil with its chaos and its monster-like angels: Beelzebub, Belial, Mammon, Moloch, Sin, Death and especially Satan. They are damned, rejected, furious, yet fascinating.

It has been argued that Milton projects himself into the characters of his epic, both the primitive human creatures and the superhuman beings whether celestial or infernal.[13] They are a reflection of the author, of his feelings, knowledge and aspirations – some have even implied that Milton himself is the main character in the epic. They illustrate the perpetual conflict between his faith and his name, in the fact that he distributes sympathy in spite of his intentions. The actors of the Fall are interesting in the study of their motives: those of Satan, jealous and ambitious but courageous and great, of Eve seduced but not perverse, and of Adam who yields to Eve because he knows her for lost and would share her fall.

Milton put his creative genius, religious beliefs and revolutionary pathos in writing Paradise Lost, a masterpiece which risks becoming opaque without insight into the context in which the text emerged. The meaning in this literary work is not simple and obvious; instead it is questionable and ambiguous. What is most fascinating about it is the apparent moral confusion of a narrator wrestling with himself, divided between his unconscious imagination and his willed belief. *Paradise Lost*'s originality resides in the fact that it prevents the reader from passing an overall judgment on the poem, in order for him to see it as an intense drama going on within the spirit of the poet himself.

BIBLIOGRAPHY

Herman, Peter, C.: *Destabilizing Milton: "Paradise Lost" and the Poetics of Incertitude*, Palgrave Macmillan: 2005.

Hill, Christopher: *The English Revolution 1640,*Lawrence and Wishart: 1940.

www.marxists.org/archive/hill-christopher/english-revolution/

Johnston, Ian, 1998, *A Lecture on Milton,* http://www.mala.bc.ca/~johnstoi/Eng200/milton.htm

Legouis and Cazamian: *History of English Literature.* London: Aldine Press, 1971.

Milton, John: *Paradise Lost; A Poem in Twelve Books* (II ed.). London: S. Simmons, 1758.

https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/contents/text.shtml#paradiseLost

Milton, John: *Complete Prose Works of John Milton Vol I, ed. Don Wolfe. New Haven: Yale University*

Press, 1953.

Milton, John: *Areopagitica,* http://darkwing.uoregon.edu/~rbear/areopagitica.html

Steadman, John M.: "Paradise Lost", in: *The Penguin History of Literature. English poetry and Prose*

1540-1674. London: Penguin Books, 1986.

12 See also P. C. Herman, 2005.
13 Legouis and Cazamian, 1971, p. 580.

Solomon, Petre: *Prefaţa la Paradisul pierdut* de John Milton, Bucureşti: Editura Minerva, 1972.

THE UNDERWORLD IN HOMERIC EPICS AND IN OVID'S METAMORPHOSES

Iulian Gabriel Hruşcă
Assist. PhD, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract: *Our paper examines, comparatively, the way in which Homer and Ovid reflect the underworld or what could follow after death. In antiquity, we encounter many beliefs and projections of the ancients concerning the first ages of mankind or regarding death and afterlife. At Homer or at Hesiod, we come across the first mythological episodes that mirror the golden age of mankind, the subsequent human degradation and, ultimately, the consequence of this moral decline: the underworld of Hades. Over the centuries, Ovid shades and gives new meanings to these topics.*

Keywords: *Underworld, afterlife, death, survival, metamorphosis.*

S-au scris numeroase studii referitoare la moarte şi la riturile de înmormântare în antichitatea greco-romană. Citǎm doar două titluri mai recente: *Death in Ancient Rome: a Source Book*, de Valerie Hope, din 2007, şi *Death, Burial and Rebirth in the Religions of Antiquity*, de Jon Davies, din 1999. În schimb, puţine lucrări analizează, comparatistic, modul în care Homer şi Ovidiu oglindesc lumea subpământeană sau ceea ce ar putea urma după moarte şi, în plus, acestea se focalizează, de obicei, asupra circumstanţelor în care diversele personaje îşi găsesc sfârşitul, cum ar fi capitolul *Death and suffering in Ovid's Metamorphoses* al lui Karl Galinsky[1].

Credinţele şi proiecţiile anticilor asupra primelor epoci ale omenirii, asupra morţii şi a vieţii de dincolo sunt numeroase. La Homer sau la Hesiod, întâlnim primele episoade cu caracter mitologic care oglindesc vârsta de aur a omenirii, ulterioara degradare umană şi, într-un final, consecinţa acestei decăderi morale, lumea subpământeană a lui Hades. Peste secole, Ovidiu nuanţează şi conferă noi sensuri acestor toposuri.

Într-o primă etapă, pentru o înţelegere mai bună a motivului lumii subpământene a lui Hades în epopeile homerice şi în poemul mitologic ovidian *Metamorfoze*, vom aborda vârstele omenirii, aşa cum sunt transfigurate de Hesiod sau de Ovidiu, pentru a afla cauzele stării de muritor a omului. Potrivit lui Hesiod sau lui Ovidiu, principalii autori care oglindesc în operele lor cele patru vârste ale omenirii, oamenii vârstei de aur duceau o viaţă lipsită de griji şi nu îmbătrâneau. Pământul producea totul de la sine şi nu exista moartea, ci doar somnul. Hesiod subliniază imortalitatea într-o măsură mai mare, pe când Ovidiu doar sugerează acest aspect:

„Ver erat aeternum, placidique tepentibus auris/ mulcebant zephyri natos sine semine flores." (*Met*., I, 107-108)

„Era o veşnică primăvară şi zefiri liniştiţi mângâiau cu adieri călduţe florile născute fără sămânţă." (tr. D.P., 1959, p. 6[2])

Desigur, la romani, vârsta de aur stă sub semnul lui Saturn care, deşi este identificat cu zeul Chronos al grecilor, încă din sec. III a. Chr, de către Livius Andronicus,

1 Din lucrarea *Ovid's Metamorphoses: an introduction to the basic aspects*, Univ. of California Press, 1975.
2 În acest studiu, pentru versiunile în limba română ale poemului *Metamorfoze* am utilizat: Ovidiu, *Metamorfoze*, traducere, studiu introductiv şi note de David Popescu, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1959.

păstrează elemente anterioare influenței elenistice. De aceea, vârsta de aur a domniei lui Saturn diferă, în tradiția mitologică romană, de versiunile mitologice grecești.

Neînțelegerile dintre oameni și zei, precum și actele de impietate săvârșite de pământeni duc la degradarea vieții și a condiției umane. Omenirea, pedepsită de divinitate, parcurge vârsta de argint și vârsta de aramă și, în cele din urmă, trăiește ororile evului de fier. În timpul vârstei de fier, zeii trimit inundații, boli și cutremure pentru că oamenii sunt mincinoși, ucigași și atinși de „*amor sceleratus habendi*" (*Met.*, I, 131)/ „*pofta criminală de înavuțire*" (tr. D.P., 1959, p. 7). De asemenea, survine moartea. Oamenii trebuie să moară și să meargă ca umbre în lumea subpământeană. Aruncarea zeului Saturn în Tartar simbolizează, la Ovidiu, încheierea vârstei de aur și încetarea stării nemuritoare a omului:

„Postquam Saturno tenebrosa in Tartara misso/ sub Iove mundus erat, subiit argentea proles,/ auro deterior, fulvo pretiosior aere." (*Met.*, I, 113-115)

„Dar, după ce Jupiter a aruncat pe Saturn în întunericul Tartarului şi a luat lumea sub stăpânirea sa, a urmat vârsta de argint, mai rea decât cea de aur, dar mai preţioasă decât cea a roşcatei arame." (tr. D.P., 1959, pp. 6-7)

Odată muritor, omul este înfricoșat de perspectiva morții și de ceea ce ar putea urma după moarte. În *Iliada*, de exemplu, aheii se tem că, fără împlinirea riturilor străbune, umbra lor va rătăci neîncetat între tărâmuri, că acest spectru al lor nici nu va rămâne în lumea celor vii și nici nu va ajunge pe teritoriul celor morți, regiune subpământeană pe care Homer o conturează destul de sumbru.

Dacă parcurgem cartea a XI-a a *Odiseei*, ne putem forma o părere despre lumea subpământeană a Greciei antice, așa cum era văzută în timpul lui Homer și înaintea acestuia. Din câte cunoaștem, epopeile homerice sunt primele care oglindesc lumea stăpânită de Hades. Lumea subpământeană este departe de lumea celor vii. Odiseu este obligat să traverseze întinsul Ὠκεανός pentru a ajunge în împărăția lui Hades, învăluită într-un întuneric perpetuu (*Od.*, XI, 16-25). Pentru a întreprinde această călătorie inițiatică, Odiseu este nevoit să săvârșească anumite rituri și să străbată întinderi de ape într-o corabie rezistentă. Cei morți, în schimb, au un parcurs cu totul diferit. Pentru ca morții să ajungă pe tărâmurile umbrelor, trupurile lor trebuie mai întâi să fie mistuite de flacăra rugului. Numai în felul acesta spiritele lor pot fi eliberate și pot accede în lumea subpământeană a lui Hades.

Pentru a interacționa cu cei morți, Odiseu trebuie să săvârșească un sacrificiu (*Od.*, XI, 30-49). În urma acestei jertfe, sufletele răposaților din Ἔρεβος se îngrămădesc în jurul lui Odiseu, ne spune Homer. Aceste spectre păstrează chipul de odinioară, căci Odiseu recunoaște diverse persoane, însă au o existență diferită, inconsistentă, mimetică și fără sens, în universul întunecat al lui Hades. Spectrele morților nu au nici putere (μένος), nici capacități mentale (νόος sau νοῦς). Singul mijloc de a reda celor morți posibilitatea de a vorbi, de a raționa și de a-și aduce aminte este acela de a le oferi să bea din sângele unor animale sacrificate. În schimb, nici măcar nutrite cu acest principiu vital, umbrele morților nu-și pot recăpăta puterile fizice. Agamemnon încearcă, spre exemplu, fără rezultat, să-l îmbrățișeze pe Odiseu, care la rândul său caută să-și cuprindă în brațe mama, care însă îi scapă ca o umbră, ca un vis (*Od.*, XI, 266-270). Petru Creția reliefează magistral ipostazele spectrelor morților din lumea de dincolo:

„Morților din epopee nu le e făgăduită o altă viață vrednică de numele acesta. E drept, se duc pentru totdeauna în Ereb, în tărâmul subpământean al lui Hades, principele nemuritor al morții. Dar, după ce trec de Stix, au a exista veșnic ca umbre fără viață, ca niște aparențe care nu mai păstrează decât înfățișarea lor de odinioară, simple simulacre vlăguite și inconsistente, golite de orice substanță vitală, de orice conștiință și de orice

amintiri. Nu au nici măcar viaţa arătărilor din vise. Ţinutul morţilor este singurul loc din universul homeric unde Forţa care poartă lumea, care este lumea, e absentă. Acestor umbre fără cuget, fără voinţă şi fără pasiuni nu le este nici măcar urât, plictisul fiind doar o tânjire a vitalităţii. Şi nălucile acestea nu sunt nici măcar mohorâte sau triste, pentru că de fapt nu mai sunt. Faţă de ele până şi materia, mineralele sau metalele, apele şi norii, vântul şi focul par înzestrate cu un fel de conştiinţă şi de pătimire, pentru că sunt expresia Forţei care trăieşte în ele şi se desăvârşeşte, prin ele, în una dintre formele ei. Câmpia cu asfodeli, întinderea vagă pe care foşnesc, în trista penumbră, florile acelea liliachii şi umbrele deşarte ale morţilor sunt Nimicul vieţii."[3]

La Homer, sufletul omenesc este prea important pentru a suferi extincţia totală atunci când intervine moartea. Sufletul este prins într-o lume subpământeană în care raţiunea îşi pierde capacitatea de a face alegeri sau de a influenţa evenimentele.[4]

Însă, mai ales în domeniul filosofiei, unii autori nu s-au mulţumit cu presupoziţii de natură mitologică, ci au perceput lumea ca întreg, ca sistem. Teoriile şi ipotezele lor erau dictate de raţiune şi de gândire, nu doar de imaginaţie şi de mitologie.[5]

Pentru Epicur, de exemplu, viaţa omului este un *intermedium* între două neanturi; venim din materie, intrăm în materie, însă, cât trăim, suntem o formă superioară a materiei. Omul nu trebuie să se teamă de moarte. Cât timp trăieşte, moartea nu e prezentă. Când moartea intervine, omul nu mai este de faţă, nu mai este conştient. Moartea este de temut dacă îi conturăm prezenţa şi o lăsăm să ne secondeze. Moartea nu înseamnă decât dezmembrarea materiei, desfacerea atomilor. Nu rămâne nimic în plan spiritual. Această perspectivă epicureică care presupune extincţia totală nu consola omul lumii antice şi aproape că nu lăsa nici o posibilitate, în mentalul vremii, de a transcende moartea fizică. De aceea, în urma ideilor profesate de Epicur, apare o formă aparte de nemurire. Dacă trupul şi sufletul dispar complet, în tradiţia greacă şi romană, se încredinţează, frecvent, amintirii şi renumelui rolul de a-i face pe oameni nemuritori. Însă nu doar Epicur sau adepţii săi destul de numeroşi, printre care se număra Lucretius sau Lucius Calpurnius Piso Caesoninus, stau la originea unor aspiraţii de acest gen, căci şi la Homer oamenii cunoşteau o formă de imortalitate:

„Şi totuşi oamenii epopeii cunosc o formă a nemuririi şi tânjesc după ea. Nu perpetuarea în urmaşi, care asigură doar persistenţa speciei, ci perpetuarea amintirii lor în amintirea celor care vin. Şi astfel, ceva dintr-un om nu se pierde deplin, ca zadarnică umbră, ceva rămâne, partea lui cea mai a lui şi cea mai înaltă, amintirea faptelor sale, a poveştii sale, a pătimirii sale, a izbânzilor şi a înfrângerii sale în moarte. Mari întâmplări rămân astfel în slava amintirii, în gloria unui nume care dăinuie mereu în nevăzutul viitorului, materie pentru cântări. Viaţa şi moartea omenească se transfigurează în poem, câmpia plină de sânge şi de leşuri de lângă Troia devine poveste de spus mai târziu şi de ascultat mai târziu. Lumea homerică nu are gândul să-şi asigure nemurirea înălţând morminte trufaşe, grădini suspendate, piramide, sfincşi, temple uriaşe. Îi ajunge nemurirea poeziei."[6]

Ovidiu exprimă, de asemenea, cu claritate, rolul amintirii şi al renumelui în mitul morţii lui Achille, scris ca un elogiu funebru:

3 Petru Creţia, *Ahile sau despre forma absolută a prieteniei; Ariel sau despre forma pură a libertăţii*, cu o prefaţă de Gabriel Liiceanu, Bucureşti, Editura Humanitas, 2009, pp. 69-70.
4Stephen L. Harris, Gloria Platzner, *Classical Mythology: Images and Insights*, Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 1995, p. 206.
5 Frederick Copleston, *Istoria Filosofiei, I. Grecia şi Roma*, studiu introductiv de Anton Adămuţ, traducere de Ştefan Dominic Georgescu şi Dragoş Roşca, Bucureşti, All, 2008, p. 70.
6 Petru Creţia, *op. cit.*, p. 70.

„Iam timor ille Phrygum, decus et tutela Pelasgi/ nominis, Aeacides, caput insuperabile bello,/ arserat: armarat deus idem idemque cremarat; iam cinis est, et de tam magno restat Achille/nescio quid parvum, quod non bene conpleat urnam,/at vivit totum quae gloria conpleat orbem./haec illi mensura viro respondet, et hac est/par sibi Pelides nec inania Tartara sentit." (*Met*. XII, 615-617)

„Acum Aeacidul, spaimă a frigienilor, podoabă şi ocrotire a neamului grecesc, căpetenie neînvinsă în război, e ars pe rug. Acum e cenuşă şi din Achille cel atât de mare rămâne o nimica toată, care nu umple bine o urnă mică. Dar gloria lui trăieşte şi umple lumea întreagă. Această preţuire este măsura ce se potriveşte marelui bărbat şi prin ea, egal cu sine însuşi, fiul lui Peleus nu simte deşertăciunea Tartarului." (tr. D. P., p. 338)

În astfel de pasaje, supravieţuirea în Tartar pare a nu fi o supravieţuire adevărată. Numai gloria pământească contează, singura opțiune de a lăsa ceva în urmă:

„ipse etiam, ut, cuius fuerit, cognoscere posses,/ bella movet clipeus, deque armis arma feruntur./ non ea Tydides, non audet Oileos Aiax,/ non minor Atrides, non bello maior et aevo/ poscere, non alii: solis Telamone creatis/ Laertaque fuit tantae fiducia laudis." (*Met*., 620-625)

„Ca să-ți dai seama ce stăpân a avut, însuși scutul lui stârnește luptă și pentru o armă sunt mânuite arme. Nu îndrăznesc să ceară scutul nici Tydides, nici Aiax Oileus, nici Atride cel mic, nici fratele său mai mare și în vârstă și în vitejie și nici alții. Numai fiul lui Telamon și cel al lui Laerte au crezut că au dreptul la o glorie atât de mare." (tr. D.P., pp. 338-339)

Inconsistența lumii subpământene, de sorginte homerică, și perspectiva extincției complete, de factură epicureică, sunt surse ale modului în care Ovidiu oglindește perspectiva semi-consolatoare a gloriei din timpul vieții, care dăinuiește, prin triumful puterii de altădată, dincolo de moarte.

Însă Ovidiu nu reliefează doar perspectiva disoluției complete a trupului și a sufletului, tot așa cum nici filosofii sau poeții antici de până la el nu fuseseră cu toții tributari unei asemenea abordări. Datorită dezvoltării filosofiei, mulți gânditori greci ajung să creadă în teodicee și consideră că sufletele oamenilor, în funcție de fapte, vor fi răsplătite sau pedepsite în lumea de dincolo. Influențați de ideile exprimate de filosofi precum Pythagora sau Platon, mulți poeți și filosofi au conturat cu multă ingeniozitate o lume subpământeană împărțită pe trepte simțitor diferite, precum Câmpiile Elizee (în *gr*. *Ἠλύσιον πεδίον/* în *lat*. *Elysium*) sau Tartarul (în *gr*. Τάρταρος/ în *lat*. Tartarus), locuri de destinație subpământene pentru cei buni sau pentru cei răi.

Scriitorul grec Lucian din Samosata ridiculiza credințele contemporanilor referitoare la viața de dincolo și, probabil, asemenea lui Epicur sau lui Lucretius, nu credea în supraviețuirea sufletului într-o lume subpământeană, însă întâlnim, în *Metamorfoze*, pasaje care nu susțin astfel de puncte de vedere. Spre exemplu, în mitul despre Ino și Melicerte, Junona coboară în Infern pentru a porunci Erinnyilor, Furiilor să le ia mințile lui Ino și lui Athamas pentru că îndrăzniseră să-l crească pe Bacchus, fiul lui Jupiter cu muritoarea Semele:

„Est via declivis funesta nubila taxo:/ ducit ad infernas per muta silentia sedes;/ Styx nebulas exhalat iners, umbraeque recentes/ descendunt illac simulacraque functa sepulcris:/ pallor hiemsque tenent late loca senta, novique,/ qua sit iter, manes, Stygiam quod ducat ad urbem,/ ignorant, ubi sit nigri fera regia Ditis./ mille capax aditus et apertas undique portas/ urbs habet, utque fretum de tota flumina terra,/ sic omnes animas locus accipit ille nec ulli/ exiguus populo est turbamve accedere sentit./ errant exsangues sine corpore at ossibus umbrae,/ parsque forum celebrant, pars imi tecta tyranni,/ pars aliquas artes, antiquae imitamina vitae." (*Met*., IV, 432-445)

„Este un drum care coboară umbrit de tisă veninoasă. Străbătând tăceri adânci, duce la lăcaşurile infernului, unde Styxul îşi răspândeşte aburii săi. Pe acest drum coboară noile umbre şi suflete de oameni care au primit mormântul. Paliditatea şi frigul stăpânesc aceste locuri cu întinse mărăcinişuri. Noii mani nu ştiu încă pe unde este drumul care duce în cetatea Styxului, nici unde este palatul groaznic al negrului Pluton. Cetatea încăpătoare are o mie de intrări şi în toate părţile porţile sunt deschise. Precum oceanul primeşte fluviile din toate părţile pământului, tot astfel acel loc primeşte toate sufletele. El nu e mic pentru nici un popor şi nici nu simte mulţimile când vin. Umbrele rătăcesc fără sânge, fără trup şi fără oase. O parte vin în for, altele în palatul regelui infernului. Unele se îndeletnicesc cu lucrări care imită viaţa de mai înainte, altele îşi ispăşesc pedepsele." (tr. D.P., pp. 102-103)

Aşadar, la Ovidiu întâlnim şi ideea supravieţuirii în urma morţii într-o altă lume, ca la Homer, însă nu pare să fie o perspectivă asumată cu uşurinţă şi cu seninătate: negrul Pluton domneşte asupra acestui regat dintr-un palat înfricoşător, iar unii oameni au ocupaţii mimetice, care doar aduc aminte de activităţile din timpul vieţii. Ovidiu se apropie de Homer sau de Horaţiu. Acesta din urmă, în aceeaşi manieră, scotea în evidenţă că pe muritori nu îi aşteaptă o existenţă îmbucurătoare în lumea subpământeană, ci mai degrabă un exil perpetuu:

„Divesne prisco natus ab Inacho/ nil interest an pauper et infima/ de gente sub divo moreris,/ victima nil miserantis Orci:/ omnes eodem cogimur, omnium/ versatur urna serius ocius/ sors exitura et nos in aeternum exilium impositura cumbae." (*Ode*, II, III)

„Din neamul lui Ináchus bogat şi vechi de-om fi,/ de-om fi săraci şi fără cămin, din neam de jos,/ deosebire nu e, căci Orcul nemilos/ pe toţi deopotrivă ca pradă ne-o răpi:/ toţi deopotrivă suntem mânaţi spre-aceeaşi poartă,/ când sorţul fiecărui din urnă va ieşi/ - târziu sau mai devreme – pe rând toţi vom porni/ pe luntrea ce-n surghiunul fără sfârşit ne poartă." (N.I. Herescu)[7]

Ulterior, în *Tristia*, cartea a IV-a, elegia a X-a, Ovidiu, deşi frământat şi nesigur, trăieşte cu speranţa că umbrele părinţilor există în lumea de dincolo:

„Si tamen extinctis aliquid nisi nomina restat,/ et gracilis structas effugit umbra rogos, / fama, parentales, si vos mea contigit, umbrae,/ et sunt in Stygio crimina nostra foro,/ scite, precor, causam (nec vos mihi fallere fas est)/ errorem iussae, non scelus, esse fugae." (*Tr*., IV, X, 85-90)

„Dacă, totuşi, mai rămâne după moarte şi altceva decât un biet nume, dacă imaginea noastră neînsemnată scapă rugului de neînlăturat, dacă ecoul nenorocirii a ajuns până la voi, umbre ale părinţilor mei, dacă păcatele mele ajung la judecata instanţelor Infernului, aflaţi, să ştiţi n-aş putea să vă mint, că datorită unei erori şi nu în urma unei crime, am fost pedepsit cu exilul!"[8]

Şi totuşi poemul mitologic ovidian ne lasă impresia unei licăriri de speranţă, a unei căutări a evitării extincţiei totale, de sorginte epicureică, şi a unei încercări de eludare a acelei lumi cu iz de mucegai a nefiinţării subpământene, conturată de Homer. Importanţa amintirii şi lumea întunecată a lui Hades nu sunt singurele opţiuni. Fenomenul metamorfozării, de exemplu, oferă o alternativă viabilă extincţiei complete a trupului şi a sufletului, fiindcă oferă o nouă şansă celui care urmează să moară sau pentru că se interpune între viaţă şi moarte. Preschimbat în altceva, un element din regnul mineral, vegetal sau animal, cunoaşte o nouă existenţă sau scapă vieţii fără a muri sau morţii fără a trăi cu adevărat. Ea este frecvent definită în operă ca fiind „*ceva mijlociu*", „*quid*

7 Horatius, *Opera omnia*, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi indici: Mihai Nichita, ediţie critică, stabilirea textului şi selecţia traducerilor din Ode, Epode şi Carmen Saeculare: Traian Costa, Bucureşti, Editura Univers, 1980, p. 145.
8Ovidiu, *Arta iubirii*, traducere de Mihai Cimbru, Deva, Editura Emia, 2002, p. X.

medium". Lumea subpământeană a lui Hades, sumbră și întunecată, poate fi eludată prin alternativa mai luminoasă și, poate, mai plauzibilă a transmigrației sufletelor. Poemul lui Ovidiu poartă, într-adevăr, marca unei simpatii reale pentru filosofia pitagoreică, fiind străbătut de un mister poetic şi filosofic.

Lumea subpământeană a lui Hades ține, în cele din urmă, de lumea imaginarului și a mitului, univers magistral oglindit de Homer sau de Ovidiu. Oarecum sumbră și fără să ofere o consolare completă, această împărăție întunecată nu rămâne, la Ovidiu cel puțin, singura perspectivă după moarte. Motivul mitico-literar al metamorfozei reprezintă, cu siguranță, principala alternativă a unei existențe mimetice și inconsistente.

BIBLIOGRAPHY

Copleston, Frederick, *Istoria Filosofiei, I. Grecia și Roma*, studiu introductiv de Anton Adămuț, traducere de Ștefan Dominic Georgescu și Dragoș Roșca, București, All, 2008.

Creţia, Petru, *Metamorfozele lui Ovidiu şi posteritatea lor*, în *Epos şi logos*, Bucureşti, Univers, 1981.

Creția, Petru, *Ahile sau despre forma absolută a prieteniei; Ariel sau despre forma pură a libertății*, cu o prefață de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2009.

Davies, Jon, *Death, Burial and Rebirth in the Religions of Antiquity*, London and New York, Routledge, 1999.

Harris, Stephen L.; Platzner, Gloria, *Classical Mythology: Images and Insights*, Mountain View, California, Mayfield Publishing Company, 1995.

Hope, Valerie M., *Death in Ancient Rome: a Source Book*, Oxon and New York, Routledge, 2007.

Livingstone, Paisley, *Literary Knowledge, Humanistic Inquiry and the Philosophy of Science*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1988.

Literature and Philosophy: A Guide to Contemporary Debate, editată de David Rudrum, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

LEONOV'S RUSSIAN FORREST AND THE PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE ON WORLD WAR II

Olga Grădinaru
PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: LeonidLeonov's contribution to the Soviet prose is complex and consistent partly due to his exceptional stylistical skills and due to his preoccupation with moral and psychological matters of people from various social backgrounds, whichsituates him as a continuator of F. M. Dostoevsky's style. On the other hand, Leonov's writings were hardly the most convenient ones for the Soviet era and not quite in line with the Socialist Realism canon. However, his (controversial) success during the Stalinist period meant a substantial influence on the Soviet prose, as echoes of his novel "Russian Forrest" may be traced in P. Proskurin's novel, social-moral issues are found in V. Rasputin's and V. Shukshin's writings, while the psychological tension specific to Leonov's prose is evident in the Soviet literary works of the last two decades. Analyzing the war prose of the Soviet writers, "Russian Forrest" stands out as an example of the depiction of the Second World War from a philosophical perspective in the larger context of previous social-political mutations, ecological considerations and metaphorical connotations. The novel may be considered part of a symbolical aestethics (along with Leonov's last novel "The Pyramid") due to the same search for a connection between the human heart and the mechanisms of the universe.

Keywords: Leonid Leonov, Russian Forrest, philosophical perspective, World War II, Socialist Realism canon

Consideraţii introductive

Leonid Leonov (1899-1994), considerat maestrul realismului socialist, a devenit unul dintre fondatorii ziarului *Krasnyi voin* la Moscova. Majoritatea publicaţiilor din acea perioadă sunt de natură propagandistică şi denotă influenţa lui Demian Bednâi şi a lui Vladimir Maiakovski[1]. În climatul complex al anilor '20, Leonov nu aderă în mod oficial la niciunul dintre grupurile literare, fiind însă considerat membru al grupului eterogen, numit *poputchiki* datorită scepticismului exprimat în operele sale din anii '20 cu privire la Revoluţie şi miturile sale, opere care nu au fost republicate în perioada 1928-1960.

Amintim câteva romane realist-psihologice, care l-au consacrat în acea perioadă – *Bursucii* (*Barsuki*, 1924) şi *Hoţul* (*Vor*, 1927[2]), sondând abisurile naturii umane, aspecte ale moralităţii creştine şi tulburările psihologice ale oamenilor din diversele medii sociale, ceea ce l-a apropiat de stilul lui F. M. Dostoievski[3]. Viktor Şklovski se îndoia de talentul tânărului Leonov, recunoscut chiar de M. Gorki, din pricina capacităţii acestuia de a-l

1 B. Thomson, *The Art of Compromise: The Life and Work of Leonid Leonov*. University of Toronto Press Inc., Toronto, 2001, pag. 10.

2O nouă ediţie a romanului a apărut în 1959; alte transformări au fost aduse romanului până în 1990.

3Interesul lui Leonov pentru Dostoievski a fost considerat exagerat şi deplasat în epocă (în speţă în anii '20-'30), mai ales că la aniversarea a o sută de ani de la naşterea lui Dostoievski (1921) Leonov a scris un poem, care exprima o idee banală despre înfrăţirea renumitului scriitor cu muncitorimea şi miracolul trăit în perioada sovietică.

imita în mod excepţional pe Dostoievski[4]. Deşi talentul i-a fost contestat în epoca post-stalinistă, până şi detractorii lui L. Leonov recunosc faptul că era un stilist erudit, aspect care îl poate plasa în mod incontestabil în continuarea tradiţiei deschise de literatura rusă a sec. al XIX-lea în ciuda succesului din perioada stalinistă[5].

Romanul lui Leonid Leonov *Skutarevski* (1932) este considerat una dintre cele mai bune lucrări ale scriitorului[6], evidenţiindu-se prin stil şi explorarea drumului psihologic al unui erou sceptic, devenit un susţinător fervent al noii ordini socialiste. În timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, L. Leonov a contribuit, alături de alţi scriitori sovietici, la scrierea scenariilor pentru diverse filme patriotice, apoi a scris câteva piese de teatru, care au fost la baza ecranizărilor (*Un om obişnuit* (*Obyknovennyi chelovek*), în regia lui A. Stolbov, 1956; *Invazia* (*Nashestvie*) în regia lui A. Romm, 1944; *Fuga lui Mr. McKinley* (*Begstvo mistera Mak-Kinli*) în regia lui M. Şveiţer, 1975). Piesele de teatru au fost şi purtătoarele mai multor conflicte şi pericole pentru Leonov, căci piesele *Untilovsk* (1928) şi *Viforul* (*Metel`*, 1940[7]) au fost discreditate ca problematice şi chiar considerate o calomnie cumplită la adresa realităţii sovietice[8]. Piesa *Untilovsk* a fost considerată problematică din perspectiva ideologică şi, în viziunea lui A. Lunacearski, un pas înapoi pentru lumea teatrului[9].

Rolul operei lui Leonov în contextul literaturii sovietice se dovedeşte a fi unul de proporţii, căci ecourile romanului *Pădurea rusească* sunt recognoscibile în romanul lui P. Proskurin, *Destin* (*Sud`ba*, 1973), dar şi în nuvele cu o problematică social-morală: *Trăieşte şi ia aminte* (*Zhivi i pomni*, 1974) de V. Rasputin; *Calina roşie* (*Kalina krasnaia*, 1973) de V. Şukşin. Aspecte asemănătoare cu căutările ideatico-artistice ale lui Leonid Leonov regăsim în ideile din romanul lui Iuri Bondarev *Limanul* (*Bereg*, 1975), idei filosofice în tradiţia lui L. Tolstoi şi F. Dostoievski. Atât stilistica, psihologismul romanului lui Bondarev, cât şi construcţia destinelor sunt apropiate de specificul scriitoricesc al lui Leonov. Atmosfera tensiunii psihologice şi structura meditaţiilor lui Leonov îşi lasă amprenta asupra altor scriitori sovietici din ultimele două decenii: *Peştele ţar* (*Tsar`-ryba*, 1976) al lui V. Astafiev dezvăluie măreţia din taigaua rusească; *Despărţirea de Matiora* (*Proshchanie s Materoi*, 1976) de V. Rasputin emană un patos publicistic de sorginte leonoviană. De asemenea unele opere ale lui E. Nosov se deosebesc prin tensiunea psihologico-filosofică (*Usviatskie shlemonostsy*), în timp ce *Nu trageţi în lebedele albe* (*Ne streliaite v belykh lebedei*, 1973) de B. Vasiliev şi *Vaporul alb* (*Belyi parokhod*, 1970) de C. Aitmatov împărtăşesc aceeaşi problematică şi viziune idealistă, specifică direcţiei prozei rurale (*derevenskaia proza*) din anii ’60-’70.

Atât romanul *Pădurea rusească*, cât şi nuvela lui Şolohov *Soarta unui om* (*Sud`ba cheloveka*, 1956) sunt considerate evenimente literare cu o influenţă modelatoare asupra prozei de război din deceniile următoare, deshizând posibilitatea unor noi abordări asupra reprezentării celui de-Al Doilea Război Mondial (luând în vedere distanţa temporală faţă

4V. Şklovski, *Gamburgskii shchet: stat`i, vospominania, esse [Contul din Hamburg: articole, memorii, eseuri]*. Sovetskii pisatel`, Moskva, 1990, pag. 289.

5D. Foreman, ”Review: *The Art of CompromiseThe Art and Work of Leonid Leonov*” by B. Thomson in *New Zealand Slavonic Journal*. Published by Australia and New Zealand Slavists’ Association, 2001, pp. 265-267.

6E. J. Brown, *Russian Literature Since the Revolution*. Revised and Enlarged Edition. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1982, pag. 101.

7Piesa menţiona tema represaliilor din perioada în care N. Ejov (1895-1940), şeful Comisariatului Poporului pentru Afacerile Interne (NKVD) între 1936-1938 (perioadă cunoscută în istoriografia rusă ca „*Ejovşcina*” - *Yezhovshchina*), considerat mâna dreaptă a lui Stalin în perioada marilor represalii, a fost arestat. Piesa a fost reabilitată în 1962, însă premiera a avut loc doar în 1967.

8A. Blum, *Zapreshchennye knigi russkikh pisatelei i literaturovedov: 1717-1991 [Cărţile interzise ale scriitorilor şi teoreticienilor literari ruşi: 1917-1991]*. Sankt-Peterburskii gos. Universitet kul`tury i iskusstv, Sankt-Peterburg, 2003, pag. 116.

9J. Benedetti, *Stanislavski. An Introduction*. Routledge, Taylor & Francis Group, New York, 2004, pag. 314.

de evenimente)[10]. Incipitul epic al prozei sovietice scurte din a doua jumătate a deceniului al cincilea şi din anii ’60-’70 este rezultatul influenţei covârşitoare a povestirii amintite a lui M. Şolohov, în care destinul unui om este redat în legătură strânsă cu destinul poporului şi al Patriei.

Pădurea rusească şi perspectiva filosofică asupra războiului

Menţionăm faptul că romanul *Pădurea rusească* (1953) s-a bucurat de o recepţie critică favorabilă şi i-a adus scriitorului *Premiul Lenin*. Romanul a fost ecranizat mai târziu de prolificul regizor V. Petrov (1964). Dincolo de problematica ecologică, unii critici sovietici au intuit capacitatea deosebită a scriitorului de a crea metafore de proporţii. Ultimul roman de proporţii al lui Leonid Leonov, *Piramida*, asupra căruia scriitorul a lucrat timp de 45 de ani, a fost publicat în 1994, având o perspectivă filosofico-mistică asupra evenimentelor din Războiul Civil Rus. Cele două romane – *Pădurea rusească* şi *Piramida* – au un limbaj specific (ştiinţific asumat din domeniul silviculturii în *Pădurea rusească*, religios-mistic în *Piramida*). Deşi doar ultimul roman a fost recunoscut de către criticii ruşi ca aparţinând unei estetici simbolice[11], în direcţia deschisă de romanul lui A. Belîi, *Peterburg* (1913, ed. a II-a 1922) şi romanul lui M. Bulgakov, *Maestru şi Margarita* (*Master i Margarita*, scris între anii 1929-1940, publicat în 1966), considerăm că şi *Pădurea rusească* poate fi încadrată în această categorie datorită problematicii abordate. În opinia noastră, în aceeaşi perspectivă filosofică se încadrează şi romanele celei de-a doua etape a prozei lui Iuri Bondarev – *Limanul* (*Bereg*, 1975), *Alegerea* (*Vybor*, 1980), *Jocul* (*Igra*, 1985).

Pădurea rusească exprimă motive şi idei specifice gândirii artistice ale lui Leonov, regăsibile şi în alte opere: nuvelele *Plecarea lui Ham* (*Ukhod Khama*, 1922), *Tuatamur* (1922), dar şi în romanul *Bursucii* (*Barsuki*, 1925). Atât sondarea motivelor biblice, cât şi psihologismul sunt faţete ale ideii sale despre construcţia armoniei lumii în fiecare manifestare a vieţii. Căutarea legăturii dintre bătăile inimii şi mecanismele universului este explorată în romanul *Pădurea rusească*, astfel că tânăra Polia nu-şi găseşte pacea şi identitatea până nu află adevărul despre caracterul şi teoriile tatălui ei cu privire la exploatarea pădurii ruseşti, în contextul războiului şi ameninţării fasciste. Romanul este expresia interesului scriitorului pentru problemele ecologice, interes manifestat după cel de-al Doilea Război Mondial atât prin publicistica pe această temă, cât şi prin călătoriile care vizau cunoaşterea problemelor forestiere. În consecinţă, personajul principal este purtătorul convingerilor scriitorului, dar şi a altor personalităţi din domeniul silviculturii, care au fost reduse la tăcere în perioada sovietică, poziţia acestora pentru exploatarea rezonabilă a pădurilor fiind considerată ne-patriotică, iar multe catedre de silvicultură fiind înschise în cadrul universităţilor şi institutelor[12]. Multe adevăruri referitoare la exploatarea barbară a pădurii sunt însă prezentate voalat, astfel că acest tip de exploatare este specific capitalismului, Americii sau Rusiei ţariste.

Deşi adeptul unor viziuni diferite asupra marxismului faţă de cele oficiale din Ţara Sovietelor, suspectat de convingeri creştine şi posesorul unui stil elaborat, eluziv şi cu ironii fine, Leonov reuşeşte să supravieţuiască epocii staliniste, devenind unul dintre scriitorii consacraţi ai realismului socialist. Schimbările cultural-politice din perioada post-stalinistă şi apariţia unei noi generaţii de scriitori au umbrit potenţialul controversat şi subversiv al romanului *Pădurea rusească*, însă, aşa cum observă şi Boris Thomson, o lectură atentă a romanului oferă suficiente indicii asupra unor aluzii condamnatoare

10*Ibidem*, pag. 120.
11 N. Skatov (ed.), *Russkaia literatura XX veka [Literatura rusă a sec. XX]*. Olma-Press Invest, Moskva, 2005, pag. 420.
12B. Thomson, *op. cit*., pag. 220.

referitoare la perioada stalinistă[13]. Thomson dezvoltă ideea unui echilibru dintre compromis şi reale convingeri ale scriitorului, analizându-i întreaga operă; aceleaşi capacităţi de virtuoz stilistic, alături de faima câştigată în perioada stalinistă, se întorceau împotriva scriitorului, astfel că valoarea şi integritatea scrierilor sale erau puse la îndoială.

Tema pădurii ruseşti capătă o conotaţie simbolico-filosofică şi este, în opinia unor critici, una dintre faţetele cele mai importante ale concepţiei istoriei naţionale, fiind trăsătura definitorie a căutărilor ideatice şi estetice ale lui Leonov în anii '50-'60[14]. Pădurea este reprezentată ca purtătoarea experienţei seculare a poporului, iar imaginea pădurii conduce la imaginea poporului rus[15]. Cursul despre pădure al personajului principal din romanul *Pădurea rusească*, Ivan Matveici Vihrov, prezintă natura ca pe un factor modelator al naţiunii, trasând ideea legăturii intrinseci dintre natură şi trăsăturile caracterului naţional ale poporului rus. Leonov face o analogie între starea fizică a naturii şi fenomenele sociale, astfel încât eroziunea solului trezeşte eroziunea spiritului, frica, sterilitatea gândului şi chiar pierderea credinţei în chemarea supremă a omenirii. La baza concepţiei ideatico-artistice a romanului stau gândul la viitor şi resursele ameninţate ale vieţii, după cum se exprimă însuşi profesorul Vihrov. Astfel, romanul lui Leonov face parte din categoria acelor scrieri despre război care ilustrează dezvoltările istorice din epocă şi alegorizează aspecte ale primei jumătăţi ale sec. al XX-lea.

În ceea ce priveşte stilul adoptat în roman, am putea reliefa asemănări dintre analepsa care aduce în prim plan copilăria lui Ivan Vihrov şi pasajele care narează înaintarea Poliei în pădure, spre Loşkariov, şi unele scrieri publicate în anii '20, caracterizate de explorarea posibilităţilor oferite de tehnica *skaz* (adică „*basm*", asociată cu Nikolai Leskov[16], sub influenţa lui Aleksei Remizov[17] şi Evgheni Zamiatin[18]). Structura romanului, cu evenimente prezentate din spaţiul urban şi cel rural, aminteşte de romanul *Bursucii*, fiind marcată de antagonismul dintre cele două medii şi rolul acestora în formarea caracterului şi convingerilor personale. Cele două medii reprezintă două tipuri diferite de cunoaştere – cea profundă, a ţărănimii, a cărui reprezentant este Ivan Vihrov, şi, pe de altă parte, cea artificială, livrescă, reprezentată de Alexandr Graţianski. Această opoziţie îşi are originea în dezbaterea dintre slafovili şi vestici, care prezintă dihotomia dintre satul, în esenţă rus şi oraşul, supus influenţelor vestice şi lipsit de rădăcinile „*ruseşti*" ale satului, precum şi de comuniunea omului cu natura. Revelator este faptul că doar o fuziune a celor două medii poate da societăţii un individ împlinit şi complet (aşa cum este Ivan Vihrov, în ciuda problemelor de familie, asemeni Poliei Vihrova, cu viitorul în faţă şi asemeni micului Kalinka, luat sub oblăduirea lui Vihrov pentru un viitor mai bun). Tema opoziţiei ştiinţifice este valorificată de Leonov şi în romanul *Skutarevski*,

13*Ibidem*, pp. IX-XI.

14 S. Petrov, A. Metcenko, R. Bikmuhametov, A. Abramov (ed.), *Istoria russkoi sovetskoi literatury '40-'80e gody [Istoria literaturii sovietice ruse din anii '40-'80]*. Prosveshchenie, Moskva, 1983, pag. 250.

15B. Thomson exprimă aceeaşi idee în studiul său – B. Thomson, *op. cit*., pag. 221.

16N. Leskov (1831-1895), scriitor rus, cunoscut sub pseudonimul M. Stebniţki, recunoscut pentru stilul, experimentele formale şi pentru reprezentarea societăţii ruse în proză scurtă, motiv pentru care a fost comparat cu A. Cehov. Este considerat părintele *skaz*-ului, o tehnică literară care constă în nararea de către un personaj a evenimentelor într-un limbaj popular, regional, neliterar.

17A. Remizov (1877-1957), scriitor rus modernist, preocupat de resuscitarea interesului pentru literatura medievală rusă, imitând stilul poveştilor populare medievale, scriind povestiri bizare despre vieţile sfinţilor într-un limbaj greoi şi înflorit, dar şi lucrări tradiţionale despre viaţa subterană a oraşelor ruseşti, explorând şi lumea viselor. În perioada studenţiei a petrecut opt ani în închisoare şi în exil în Siberia din cauza implicării în cercuri politice radicale; în 1921 părăseşte ţara de baştină şi se stabileşte în Europa.

18E. Zamiatin (1884-1937), scriitor rus, cunoscut pentru literatura satirică sub formă de basm, în special pentru romanul *Noi* (*My*, scris în 1921, publicat în 1927 într-o revistă a imigranţilor), îndreptat împotriva sistemelor totalitariste. Deşi susţinător al Revoluţiei Ruse, scriitorul s-a opus cenzurii impuse de noul regim şi a căzut în dizgraţie din cauza scrierilor sale satirice la adresa Uniunii Sovietice. La intervenţia lui M. Gorki, a primit permisiunea să părăsească Uniunea Sovietică în 1931, stabilindu-se la Paris.

în care este înfăţişat un cuplu antagonic – Skutarevski şi Petrâghin, deşi în *Pădurea rusească* conflictul este mai acut şi capătă proporţii mai mari.

Deşi considerat un roman tipic al realismului socialist de către criticii sovietici şi un roman complex, cu aspecte controversate de către criticii occidentali, Elena Abrudan argumentează faptul că romanul lui Leonov depăşeşte limitele canonului instaurat oficial în 1932 prin „*complexitatea compoziţională şi eleganţa formei*"[19]. Amintim şi câteva remarci asemănătoare ale unor critici ruşi[20] care subliniază utilizarea controversată, răsturnată a modelului impus de realismul socialist, astfel încât romanul este o parodie a paradigmelor prestabilite, o antiutopie socială. În acest sens, menţionăm că Leonov utilizează aspecte ale societăţii sovietice şi motivul consacrat al luptei de dimensiuni mitice dintre *lumea noua* şi *lumea veche* pentru a propune mitul său poetic despre unitatea dintre om şi natură. Ba mai mult, susţinem că şi schema dialectică de construcţie narativa şi interpretare, propusă de Katerina Clark – *spontaneitate*/*conştientizare* – este direcţionată întru sprijinirea acestui mit poetic, căci doar pătrunzând legătura profundă cu natura, în speţă pădurea, Polia reuşeşte să-şi găsească echilibrul lăuntric şi să soluţioneze problemele de natură socială ce o frământau, reduse la conflictul dintre tatăl ei şi oponentul academic, Graţianski.

Tema şi problematica relaţiei dintre tată şi copil ocupă un spaţiu mare în romanul *Pădurea rusească*, continuând preocuparea pentru diferenţele şi unitatea dintre generaţii, exprimată în literatura rusă a sec. al XIX-lea. Căutarea datoriei fiecărui om pe pământ primeşte noi conotaţii în contextul în care noua generaţie cunoaşte lumea capitalistă doar din amintirile părinţilor şi prin intermedierea livrescă (şi părtinitoare, nu fără intruziunea ideologică şi munca de cenzură). Leonov explorează acest proces complex al moştenirii istorice, al preluării datoriei. Aşa cum micul Ivan Vihrov deprinde în copilărie arta de a iubi pădurea de la bătrânul Kalina, studenţii săi, fiul adoptiv Serghei, fiica Polia, micul fiu adoptiv Kalinka preiau această datorie faţă de pădure, popor şi ţară pentru a o transmite, la rândul lor, generaţiilor următoare. Întâlnirea providenţială de la sfârşitul romanului dintre Ivan Vihrov şi micul Kalinka în pădure este întruchiparea deplină a ideii de continuitate şi transmitere a moştenirii[21]. Pe de altă parte, lipsa creativităţii lui Alexandr Iakovlevici Graţianski, colegul şi duşmanul lui Ivan Matveici Vihrov, caracterul cinic, sterp şi prefăcut al acestuia sunt aspecte accentuate şi prin faptul că singura lui fiică nelegitimă, nerecunoscută, moare în tinereţe, iar lipsa unor scrieri semnificative lasă îndoielnica sa muncă academică, în calitate de critic şi judecător, fără urmaşi şi adepţi.

Leonid Leonov îşi propune să prezinte în romanul *Pădurea rusească* nu doar evenimentele din 1941-1942 (traiul cotidian în Moscova din perioada războiului, lupta oamenilor sovietici în spatele frontului), ci şi atmosfera epocii, mutaţiile survenite în mentalitatea şi structurile sociale ale noii ordini. Astfel, diversele analepse descriu climatul social din anul 1907, evenimentele tulburătoare din anul 1911, diverse evenimente academice de la Institutul de silvicultură de-a lungul anilor, evenimente semnificative pentru Ivan Matveici Vihrov – 1936, 1941. În subsidiar, scriitorul explorează contrastul dintre caracterul lui Ivan Vihrov, fiul pământului rus, a pădurii ruseşti, şi rivalul său, Alexandr Iakovlevici Graţianski, întruchiparea individualismului, a disimulării şi a instabilităţii morale. Caracterul Poliei Vihrova, fiica profesorului Ivan Vihrov, este surprins în procesul formării, cristalizării identităţii; din această perspectivă,

19E. Abrudan, *Structuri mitice în proza contemporană*. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003, pag. 124.
20N. L. Leideman, Lipoveţki M. N. în A. N. Vorobiova (ed.), *Sovremennaia russkaia literatura. Proza, 1970-1990-e gody: Uchebnoe posobie*. SGAKI, Samara, 2001, vol. 1, pp. 23-35, dar şi V. Cialmaev, *Russkaia literatura XX veka. Ocherki. Portrety. Esse.* Vol. 2. Prosveshchenie, Moskva, 1994, pp. 227-238.
21 L. Leonov, *Pădurea rusească*. Trad. de I. Igiroşianu, Xenia Stroe şi Teodor Solescu. Cartea rusă, Bucureşti, 1956, pag. 772.

am putea considera *Pădurea rusească* romanul devenirii unui om din cadrul noii societăţi, asumându-şi trecutul şi identitatea.

În opinia criticii sovietice, Leonov tinde să prezinte personajele conduse de lupte lăuntrice, astfel încât eroul lui pare a purta o povară a obligaţiilor morale, fiind reprezentantul unui destin cu impact asupra istoriei şi fericirii omenirii[22] (aşa cum vom descoperi în special în cazul Poliei, dar şi a altor tineri din romanul analizat).

Personajele romanului par a resimţi în chip acut necesitatea de a cunoaşte unitatea cu pământul şi poporul, de a simţi contopirea cu patria, simbolizată de întinderile de păduri de sorginte mitică. Ţinând cont de faptul că pădurea este un simbol rus recurent pentru baştină, pământ natal în proza rusă şi sovietică (devenind clişeu în ficţiunea anilor '30, reflecţie a creşterii sentimentului naţional[23]), Leonov dezvăluie tema luptei pentru exploatarea raţională a pădurii cu o profunzime deosebită, aceasta fiind echivalentă cu tema luptei pentru viaţă, pentru ziua de mâine a societăţii, a omenirii.

Poporul şi pădurea sunt motive recurente în roman, iar unitatea cu poporul în dorinţa de a apăra şi elibera patria este o preocupare constantă a personajelor. Astfel, temerilor anxioase a Poliei de a fi alungată „*din sânul poporului*" datorate situaţiei neclare a tatălui, Varia le dă un răspuns reconfortant: „*poporul n-o să te dea nimănui: eşti ca un grăunte în palma lui*"[24]. Pădurea este reprezentată metaforic ca familia viitorului profesor de silvicultură[25], uneori ea este protectoarea celor care îi păşesc pragul în vremuri de restrişte (bătrânul Kalina, Polia în misiunea sa dificilă, Kalinka după uciderea mamei sale[26]), fiind locul în care se poate afla „*gândul cel mai tainic al Rusiei*"[27]. Pădurea rusă este simbolul poporului în perioada revoluţiei, iar „*vuietul pădurii ruse care se trezeşte din somn, alături de vântul îngheţat, dar întăritor*"[28] sunt metafore pentru starea poporului pregătit pentru schimbări. Pădurea este cea care stabileşte ritmul şi stilul vieţii pentru ţăranii ruşi, având rolul de stăpână, după cum susţine bătrânul brigadier Minei Lisagonov: „*Pădurea e stăpâna noastră*"[29]; „*La noi în Rusia pădurea răspunde de toate, da, da!*"[30] Pădurea rusească reprezintă măsura timpului pentru Vihrov, revenit cincisprezece ani mai târziu pe meleagurile natale şi admirând pinii tineri, sădiţi de el pe vremuri, acum înalţi: „*Înfăţişau aievea măsura timpului scurs: demult ajunseseră părinţi, iată că şi copiii lor, în cămăşuţe verzi-albăstrui, o porniseră în fugă spre drum*"[31].

Cele două personaje centrale ale romanului sunt asemănătoare cu altele din galeria personajelor lui Leonov, astfel încât putem trasa asemănări între Vihrov şi alţi eroi-intelectuali (Burago; Skutarevski din romanul cu acelaşi nume, 1932; Ilia Protoklitov din *Drumul spre ocean*, 1935) şi între Graţianski şi acele personaje care nu-şi găseau locul în noua ordine socială (Lihariov; Renne; Petrâghin din *Skutarevski*, 1932; Gleb Protoklitov din *Drumul spre ocean*, 1935). Totuşi, Vihrov este considerat o noutate artistică în creaţia lui Leonov din pricina purităţii sufleteşti, a încrederii în revoluţie şi socialism, a originii sale pure şi umile, din ţărani şi a interesului faţă de soarta pădurii şi a poporului

22V. Kovaliov (ed.), *op. cit*., pag. 74.
23*Cf*. K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*. Third edition. Indiana University Press, Bloomington and Indianopolis, 2000, pag. 192.
24L. Leonov, *op. cit*., pag. 128.
25„[...] *Vihrov nu mai avea acum alte neamuri pe lume decât pădurea, care nu-l putea ajuta cu nimic, şi poporul, care nu bănuia încă de existenţa lui*" – *Ibidem*, pag. 162; „*Se împlinea astfel vechiul vis al lui Vihrov: să-şi lipească încă o dată obrazul de sânul aspru şi uscăţiv care-l hrănise. [...] Părea că întreaga Rusie de atunci îi ieşea înainte în toată frumuseţea ei scăldată în lacrimi*" – *Ibidem*, pag. 194.
26Micul Kalinka îi spune lui Vihrov: „*Aci le-a fost frică [fasciştilor] să vină: e pădure*" – *Ibidem*, pag. 771.
27*Ibidem*, pag. 168.
28*Ibidem*, pag. 267.
29*Ibidem*, pag. 774.
30*Ibidem*, pag. 775.
31*Ibidem*, pag. 780.

deopotrivă[32]. S-a susţinut, în numeroase rânduri, că Vihrov este un alter-ego al scriitorului şi purtător al convingerilor acestuia; B. Thomson propune o lectură diferită a personajului Graţianski[33], sugerând că dublul acestui personaj nu este Vihrov, ci creatorul acestora, însuşi autorul. Atât perdeaua densă a stilului verbal decorativ, plin de aluzii şi ironii a lui Graţianski, cât şi stilul inconfundabil scriitoricesc al lui Leonov pot fi considerate aspecte argumentative pentru această lectură ironică a personajelor. Pe de altă parte, cuvântul care poate caracteriza opera lui Leonov în perioada stalinistă este mimetismul, o trăsătură definitorie a lui Graţianski, iar *Premiul Lenin*, decernat scriitorului pentru acest roman (în treacăt fie spus, „vinovat" de un stil excesiv de încărcat, conştient de amprenta de expert şi de valoarea scriiturii) poate fi privit ca o dovadă a valorii şi calităţii operei leonoviene, în ciuda altor *Premii Stalin* din trecut, care aruncau o umbră nefavorabilă asupra scriitorului.

Romanul lui Leonov se focalizează asupra reprezentării războiului cu precădere în spaţiul urban (Moscova), dar sunt şi fragmante care se ocupă de situaţia în timp de război în mediul rural (Paşutino şi împrejurimi). Plasarea acţiunii preponderent în Moscova se înscrie în tendinţa prozei sovietice din anii '50 de a alege Moscova sau Leningrad drept centrul urban pentru desfăşurarea acţiunii, o tendinţă nespecifică ficţiunii staliniste obediente[34]. Drama războiului din capitala Uniunii Sovietice este redată odată cu drama interioară a tinerei Polia (Appolinaria) Vihrova, care doreşte să cunoască adevărul despre tatăl ei şi să ispăşească cumva imaginara vină a acestuia. Unele detalii înşelătoare, pe care le află despre trecutul lui Ivan Vihrov de la duşmanul lui, Graţianski, o determină să se implice tot mai mult în lupta anti-fascistă, astfel încât ajunge să cunoască în chip nemijlocit pe un reprezentant al lumii capitaliste în timpul prizonieratului din regiunea de baştină. Războiul este prezentat, în aparenţă, cu acele tonalităţi şi conotaţii mitice specifice prozei realismului socialist, fiind încleştarea dintre două lumi, între două orânduiri – socialistă şi capitalistă.

În ciuda implicării la spitalul din apropierea frontului, Polia îşi doreşte să fie cât mai curând în luptă[35], dorinţă care i se îndeplineşte odată cu propunerea de a merge în locurile de baştină pentru a restabili legătura pierdută cu cei din Loşkariov. Polia Vihrova aterizează în mijlocul pădurii Pustoşa şi, după ce urmează indicaţiile, reuşeşte să răzbată în locul potrivit pentru a-şi continua drumul în noapte. Următoarele pasaje le considerăm caracteristice pentru modalitatea lui Leonov de a îmbina principiul raţional cu miraculosul, aspecte realiste cu cele de basm sau utopie, căci natura pare a o proteja pe Polia şi a-i îndrepta paşii în direcţia corectă[36]. Aceeaşi pădure rusă o adăposteşte pe Polia când se află la al treilea kilometru al traseului de accesul de furie sau frică al unui soldat neamţ care trăgea fără noimă din poziţia sa, în noapte[37]. Abia în acele momente Polia realizează importanţa misiunii sale şi, în ciuda altor greutăţi de pe drum, găseşte drumul spre Loşkariov fără alte complicaţii decât o rană la genunchi şi pierderea unui galoş. Pădurea este înfăţişată ca un bun sfetnic şi susţinător în înaintarea fetei spre ţintă[38]. Între Polia Vihrova şi pădurea rusă se înfiripă un dialog cu rezonanţe mitice, asemănătoare

32S. Petrov *et alii*, *op. cit.*, pag. 252.
33B. Thomson, *op. cit.*, pp. 235-237.
34*Cf.* K. Clark discută despre această tendinţă ca fiind o versiune actualizată a mitului Sankt Petersburg - *op. cit.*, pp. 78-80, 231.
35*Ibidem*, pag. 600.
36*Ibidem*, pp. 617-618.
37*Ibidem*, pp. 618-619.
38*Ibidem*, pag. 619, 620, 621

celor din copilăria lui Ivan Vihrov când, în compania prietenului său, merse în căutarea tărâmului de vis unde sălășluia miticul Kalina[39].

Note conclusive

Structura compoziţională a romanului *Pădurea rusească* şi prezenţa mai multor mentori în viaţa personajelor denotă o modificare în ficţiunea anilor '40-'50, până la valurile succesive ale *dezgheţului cultural*, căci prezenţa mai multor mentori semnifica, în mod normal, obedienţa sciitorilor faţă de canonul realismului socialist[40]. În cazul romanului lui Leonov, considerăm că prezenţa acestor aspecte specifice tiparelor realismului socialist sunt mai degrabă marca unei superiorităţi stilistice şi ideatice decât a obedienţei, scriitorul folosindu-se de structuri narative consacrate ale epocii pentru a construi o „*antiutopie cosmogonică*"[41].

Amploarea evenimentelor prezentate în romanul *Pădurea rusească*, precum şi construcţia deosebită, cu numeroase analepse semnificative de dimensiuni generoase şi cu o problematică complexă, situează romanul lui Leonov în categoria filosofică, cu puternice accente psihologice. Cel de-Al Doilea Război Mondial este înfăţişat în spaţiul Moscovei, mirajul armatelor străine – a nemţilor şi a francezilor de sub Napoleon deopotrivă. Coordonata spaţială a reprezentării războiului este în strânsă corelaţie cu cea psihologică, dat fiind faptul că descrierile naratorului sunt dublate de impresiile personale, subiective ale tinerelor Polia şi Varia. Dincolo de analiza stărilor şi trăirilor personale ale Poliei, asistăm la cristalizarea unei preocupări filosofico-existenţiale a fiicei lui Ivan Vihrov, aplecată spre explorarea diferenţelor dintre cele două lumi – comunistă și capitalistă.

Romanul *Pădurea rusească* este apropiat prin problematica sa dialectică de romanul lui Bondarev, *Limanul*, deşi romanul lui Leonov explorează şi motive relativ noi pentru realismul socialist, specifice perioadei post-staliniste – trădătorul din sânul societăţii, recurent la V. Bâkov sau accentele ironice cu privire la concepţia asupra lumii. Dincolo de elementele alegorice şi simbolice ale romanului, sensul literal este o avertizare de proporţii cu privire la destinul pădurilor şi o confruntare făţişă a situaţiei cumplite a acestora din cadrul Uniunii Sovietice, o confruntare fără precedent în literatura sovietică (publicată oficial) până la epoca lui Gorbaciov.

BIBLIOGRAPHY

Abrudan, E., *Mit şi semnificaţie în proza rusă*. Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2004

Abrudan, E., *Structuri mitice în proza contemporană*. Casa Cărţi de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2003

Blum, A., *Zapreshchennye knigi russkikh pisatelei i literaturovedov: 1717-1991 [Cărţile interzise ale scriitorilor şi teoreticienilor literari ruşi: 1917-1991]*. Sankt-Peterburskii gos. Universitet kul`tury i iskusstv, Sankt-Peterburg, 2003

Boia, L., *Mitologia științifică a comunismului*. Humanitas, București, 2011

Brown, E. J., *Russian Literature Since the Revolution*. Revised and Enlarged Edition. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, 1982

Cialmaev, V., *Russkaia literatura XX veka. Ocherki. Portrety. Esse [Literatura rusă a sec. XX. Articole. Portrete. Eseuri]*. Vol. 2. Prosveshchenie, Moskva, 1994

Clark, K., *The Soviet Novel: History as Ritual*. Third edition. Indiana University Press, Bloomington and Indianopolis, 2000

39*Ibidem*, pag. 622, 624.
40*Ibidem*, pp. 192-192.
41E. Abrudan, *op. cit*., pag. 126.

Kovaliov, V. (ed.), *Russkaia sovetskaia literatura '50-'70-kh godov [Literatura sovietică rusă a anilor '50-'70]*. Prosveshchenie, Moskva, 1981

Leonov, L., *Pădurea rusească*. Trad. de I. Igiroşianu, Xenia Stroe şi Teodor Solescu. Cartea rusă, Bucureşti, 1956

Petrov, S., A. Metcenko, R. Bikmuhametov, A. Abramov (ed.), *Istoria russkoi sovetskoi literatury '40-'80e gody [Istoria literaturii sovietice ruse din anii '40-'80]*. Prosveshchenie, Moskva, 1983

Skatov, N. (ed.), *Russkaia literatura XX veka [Literatura rusă a sec. XX]*. Olma-Press Invest, Moskva, 2005

Şklovski, V., *Gamburgskii shchet: stat`i, vospominania, esse [Contul din Hamburg: articole, memorii, eseuri]*. Sovetskii pisatel`, Moskva, 1990

Thomson, B., *The Art of Compromise: The Life and Work of Leonid Leonov*. University of Toronto Press Inc., Toronto, 2001

Vorobiova, A. N., (ed.), *Sovremennaia russkaia literatura. Proza, 1970-1990-e gody: Uchebnoe posobie [Literatura rusă contemporană. Proza anilor 1970-1990]*. SGAKI, Samara, 2001

SEARCHING FOR THE RIGHT WORD: FRANCIS PONGE

Garofița Dincă
Researche Assist., PhD, "Iorgu Iordan-Al. Rosetti" Linguistic Institute of the Romanian Academy, Bucharest

Abstract:We discuss the drama of expression that tortured the poet Francis Ponge and the solution that he found to this crisis of language: He invented new etymologies for the words that he found in his father's Littré Dictionary. But he invented a whole world of tiny little things, and, in this world of his, the Sign is motivated, so it results an entire etymological cosmogony. We'll show how Francis Ponge guides us to a solidarity between human beings and things by means of words. His poems are dictionary articles, monographies for each word, in the end of which he writes q. e. d., which is: This is the word/ my word. This clausulae make the point on each little description that he makes, such as he builds a thing by his words, and not a concept how the dictionaries do. The volume on the whole wants to be a Text which must have the same power of creating reality as the word that it denominates.

Keywords: etymology, nominalism, polysemy, signified, signifier

Entre les mots et les choses, de leur dispute secrète, jaillit la poésie. Elle n'est ni dans les mots ni dans les choses, elle est dans le creux de cette dispute, où le sujet s'acharne à s'exprimer.

1. Le cratylisme. Le recueil de Francis Ponge (1899-1988), publié en 1942, au milieu de la confusion de la Seconde Guerre mondiale, ***Le parti pris des mots***, témoigne du fait que l'auteur crée des formations de mots où le langage s'affirme à la fois en tant que moyen de représentation et en tant qu'objet, comme s'il voulait fusionner signifiant et signifié. La quête d'une immédiateté aussi grande que possible est, selon l'artise photographe Arno Gisinger, la quête d'une équivalence entre le regard de l'observateur et la description, d'un „regard-de-telle-sorte-qu'on-le-parle"[1]. Chez Francis Ponge, le mot juste est un mot dont la définition donnée par Littré soit convenable à l'objet, à savoir qu'il existe de la motivation pour tel ou tel choix de mot. Platon, dans *Cratyle. Sur la justesse des mots*, oppose Hérmogène à Cratyle. Le premier pense que les noms donnés aux choses sont conventionnels (cf. Saussure, qui, beaucoup plus tard, trouve que le lien signifiant–signifié est arbitraire – la thèse conventionnaliste). Le dernier dit que les noms ont une relation naturelle et nécessaire avec les choses, donc le signe est motivé, il mime/ imite la chose (la thèse nominaliste). Ponge s'en moque: *Baste* devient un juron dans la bouche du Gymnaste. Il condamne un exercice trop académique de la langue, qui serait trop facilement séduisant. Il vise peut-être Valéry, qui envisage la poésie comme une gymnastique, en reniant sa nature, en en donnant une image charmante (v. ***Les Charmes***). Il veut non pas charmer, mais convaincre[2], ce qui renvoie aux sophistes. Il y a des silences, des absences, ou d'autres formules (le pronom *on*) pour éviter la première personne. Ponge dit souvent qu'il voulait éviter la première personne, qu'il voulait des formules impersonnelles: „*hors de ma fausse personne"* (v. ***Proêmes***). Il se veut plutôt savant que poète: „*rencontrer les choses en elles-mêmes"*(*la rage de l'expression,* ***Méthodes***).

1 v. le site *http://arnogisinger.com.*
2Cf. Francis Ponge, ***Proêmes. I. Natare piscem doces. Mémorandum***, pp. 109.

„Au milieu de l'énormeétendue et quantité des connaissances acquises par chaque science, du nombre accru des sciences, nous sommes perdus. Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe et de reprendre tout du début."[3]

Loin de recommander la passivité, Ponge ne fait que marier sa culture classique aux expériences enfantines du Midi. Les sons de la nature*„are impervious to any translation into words that one might attempt, primarly because they convey no message whatsoever. Francis Ponge anchored most of his poems in such an experience of the world's self-sufficiency and of its silent indifference to whatever statements we make about it. «Le monde muet est notre seule patrie» he proclaimed famously in an essay of this title published in his 1961 book* ***Méthodes****"*[4].

Ponge se fie aux choses, il est*„plus neuf que ses confrères"*, il paraît que, pour lui, *„la réconciliation des sciences qui s'ignorent risque de se produire au niveau le plus simple: telle est peut-être la tâche du poéte"*[5]. Il l'avoue directement:

„Pour qu'on en finisse avec cette imposture, comment dirais-je, cette prétention de la plupart des artistes de croire qu'il y a communication possible entre le monde extérieur et le monde verbal. Tout cela naturellement, je le dis aussi, pour prouver que l'homme ne peut s'exprimer qu'à l'intérieur de l'homme : «on ne peut pas sortir de l'arbre par des moyens d'arbre». Par conséquent, j'arrive, me semble-t-il, à la fois à mettre − comme je le fais dans tous mes textes - l'accent sur l'importance de la littérature, enfin de la parole, si l'on veut, qu'elle soit orale ou écrite. C'est à la fois, un éloge, des lettres, de la littérature, de ce qui est littéral, et sans illusion sur la possibilité de la représentation. On présente un objet qui ne peut être que littéraire. Et on rejette le référent, enfin la figue, dans lemonde, dans son monde qui est le monde de l'existence. Il faut en finir avec cet espèce de lieu commun. Le monde de langage − que ce soit le langage littéraire, le langage des mots pour lequel le langage de la peinture ou de la musique, passe, enfin rend compte, représente le monde extérieur. C'est contre la représentation. [...] c'est de la pure physique. C'est le contraire de la métaphysique. Puisqu'il s'agit de la matérialité de la langue et de la matérialité du monde extérieur; ***je suis quelqu'un pour qui le monde extérieur existe****, comme disait Théophile Gautier; mais il provoque des émotions! Par exemple j'aime les figues, mais j'ai perdu toute illusion de parler vraiment de la figue du modèle intérieur. C'est le paradis perdu."*[6]

2. Les méthodes de la découverte des choses

2.1Oublier l'homme et toute préoccupation humaine (oublier l'homme dans sa préoccupation utilitaire; oublier sa subjectivité; renoncer aux idées toutes-faites, à toutes les idées préconçues qui nous masquent les choses, il faut se méfier des mots, décrire la chose sans la nommer qu' à la fin. Le titre est donné après coup dans beaucoup de ses textes, beaucoup de textes commencent par des périphrases: ***La bougie***, ***La mousse***, ***La crevette***; oublier le nom donné à la chose, avoir un regard neuf, reprendre tout du début). On fait table rase des habitudes mentales et de tout ce qui nous vient spontanément dans la tête.

---

*3*Francis Ponge, ***Pages bis***, dans ***Proèmes***, pp. 177.

4Stephen Winspur, ***Transposing a Meadow Silence (Ponge et Guillevic)*** [*Transposer le silence d'un pré*] in ***French Forum***. Volume 29. Number 2. Spring 2004. pp. 55.

5Roger Nimier, «***Visages de la poésie» Liberté de l'esprit***, mars, 1949, repris dans ***Journées de lecture***, Paris, Gallimard, 1965, pp. 232.

6Extrait de l'entretien de Francis Ponge avec Jean Ristat, publié dans le n°14 de la revue *„Digraphe"* (avril 1978) sous le titre***L'art de la Figue***, in Ponge, ***Comment une figue de paroles et pourquoi*** (Flammarion 1997, pp. 275-276)[Nous soulignons].

2.2 Renouvellement du regard. Le regard neuf s'obtient par: le changement d'échelle (***Le pain***, ***La fin des saisons***, ***Le coquillage***); la multiplication des points de vue sur la chose: la chose paraît extrêmement variée (Pourquoi pas *les pluies*, au lieu de *La pluie*?). En plus, il y a des variations dans le temps: Ponge déteste la photographie, le statisme, les natures mortes, les choses que l'on croit immobiles. (Pour Ponge, la pierre est la seule chose qui n'est pas éternelle, puisqu'elle ne se regénère pas!)

La relation entre les choses et les mots n'est jamais simple, idillique chez Francis Ponge. Dans ***Méthodes***, certains textes ont plus de parti pris des choses, les autres plus de compte tenu des mots. Puis, Francis Ponge s'autorise à favoriser tantôt les mots, tantôt les choses. Le recueil ***Pages bis***représente très bien cette crise au point où la tentation formaliste du poète souffre un échec: on s'occupe plus du référent que des formes des mots.

2.3 Différencier les choses. Cela se fait par: exploitation del'analogie (comparaison et métaphore), qui lui est très chère (chère aussi aux romantiques et aux symbolistes), non pas pour identifier les choses les unes aux autres, mais pour les différencier (*saisir la qualité différencielle*): *le magma analogique brute*. Ponge ne file pas une intense métaphore, il ne maintient pas longtemps une analogie, en créant ainsi, pour le lecteur, un bousculement d'images (v. ***Le papillon***: dans un texte très court, il y a cinq comparaisons, qui créent un aspect caléïdoscopique de la chose). Il y a *autotextualité*[7] chez Ponge (L'huître rappelle la double sensation éprouvée par la gorge: lorsqu'elle émet la voix et lorsqu'elle avale des aliments).

2.4 La recherche d'une définition. Ponge tente de limiter le caractère arbitraire du signe linguistique. Le rôle du poète consiste précisément à explorer les richesses graphiques et phoniques du signe linguistique pour trouver un *équivalent poétique de l'objet*. Selon la formule qu'il a adoptée, *PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS*. Il trouve les définitions du dictionnaire „*lamentablement dénuées de concret"*(***Méthodes***). Il y a chez lui l'illusion d'une description précise, des notions, des concepts. Mais, „*en détruisant les mots, ce ne sont ni des bruits, ni des purs élements arbitraires qu'on retrouve, mais d'autres mots qui, à leur tour pulvérisés, en libèrent d'autres"*.[8]Il pratique cet usage inédit, de publier les brouillons de ces écrits. *„Le même geste d'écriture commande le procès de «formation» du texte et le procès de constitution, d'agencement de l'œuvre. C'est à tous lesniveaux que Ponge nous invite à assister à l'événement d'une structure en formation, mouvement, gestation.*"[9]

2.5 Quelles choses? Ponge fait l'éloge de l'inanimé qui a une forme bien définie (le galet en est le *pattern*), en rendant ainsi un hommage à Lucrèce (*De rerum natura*), à La Fontaine (qu'il a beaucoup apprécié, on voit que tous les textes du recueil finissent avec une conclusion, une morale, chacun est une fable *sui generis*) et, selon Bernard Veck, aux leçons de choses de l'école primaire, auxquelles il donne un sens poétique.

„*La chose présentée par Francis Ponge n'est autre chose qu'un tissu de relations entre les autres choses de même qu'entre elles et le* ***speaker****."*[10]

3. De l' échec à l'Objoie

Ponge a commencé par l'amour des mots, celui des choses est venu plus tard (v. ses premiers écrits, même ***Proêmes***, où tous les textes sont datés). Dans ***Pages bis***, la révolte contre les mots ordinaires le détermine à faire des „exercices de rééducation

7 Cf. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, ***Francis Ponge. „Actes ou textes"***, Presses Universitaires de Lille, coll. „*Objet"*, pp. 111-116.
8Michel Foucault, ***Les Mots et les Choses***, Paris, Gallimard, 1966, pp. 119.
9Cf. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, op. cit., pp. 71.
10 Ian Higgins, ***Francis Ponge***, Londres, Athlone Press, 1979, pp. 75. [C'est l'auteur qui souligne.]

verbale". On pourrait croire que ***Le Parti pris des choses***le sauve, mais il suit un nouveau déséquilibre, cette fois-ci en faveur des mots.

3.1 Échec de description

Camus a oublié l'effet le plus grave de l'absurde: l'échec des moyens d'expression – l'homme ne peut plus s'exprimer lui-même, ni exprimer les choses. Ponge entend la „*muette supplication des choses*": 1. la chose en soi est inaccessible; 2. la plupart des choses est fuyante; 3. il y a un abîme entre choses et mots.

3.1.1 Ponge veut décrire la chose du point de vue de la chose. Mais il y a toujours des rapports à l'homme. Nous percevons les choses à travers nos sens et en fonction des circonstances. Si nous voulons la décrire, nous y mettons des mots humains.

3.1.2 Les choses se dérobent à notre approche. Dans ***La Crevette***, par exemple, la chose, translucide, mobile, se confond avec les remues de l'eau, de sorte que l'œil n'aperçoit jamais rien de sûr. et donc le désir de voir la crevette est constamment deçu. Par conséquence, elle met la contemplation en défaut, elle déroute la vue, d'où la déception du désir de possession du poète. Dans ***La Mer***, toute la mer est insaisissable, et l'eau au bord est comme des traces sur le papier.

3.1.3 Les mots ne meurent pas. Les choses et les poèmes sont irreconciliables. Leur deux mondes sont impossible à joindre. Le monde des mots et le monde extérieur sont étanches, sans passage, d'où l'échec de la description, donc le manque de confiance quant au pouvoir des mots sur les choses et la conclusion qui s'impose au poète: Occupons-nous des MOTS.

4. L'Objeu et l'Objoie

L'Objeu est défini dans le dernier texte de ***Pièces***,***Le Soleil placé en abîme***: *„Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*" (La Rochefoucauld). „*L'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde."*

Le nomminalisme privilégie la langue (au Moyen Âge), en s'opposant ainsi au réalisme et au cultisme (le gongorisme). *„en abîme*"a ici le sens de l'héraldique. L'Objeu est à la fois cette méthode de mise-en-abîme et le texte qui en résulte. Le Soleil, c'est le langage considéré seul, dont il faut récréer un fonctionnement analogue à celui qu'il y a dans le monde (comme le Soleil), donc un équivalent verbal du monde. Si on ne peut pas faire un texte qui décrive la réalité extérieure, on peut en faire un qui atteigne à la réalité dans son propre monde. Ce texte aura un complexe de qualités, tout comme l'objet. Si Henri Michaux veut entrer dans la pomme (v. ***La Pomme:*** *„Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité!"*), Ponge, lui, il veut faire un texte qui aura **autant de réalité** que la pomme.

L'Objeu a encore quelques rapports avec l'Objet: il en reproduit le fonctionnement. Avec l'Objoie, le texte se libère de toute référence. Dans l'***Appendice***(le 5 janvier 1965), ***Le Savon***est un objoie, c'est-à-dire un texte/ une structure qui ne renvoie à autre chose qu'elle-même, qui doit se signifier elle-même, *un système de signes qui se signifie lui-même*. Le texte est donc autoréférentiel, ce qui était aussi le programme du groupe *Tel Quel* duquel Ponge se rapproche. Tout comme la peinture de l'époque, qui ne figure plus, la littérature ne figure non plus.

5. L'union des mots et des choses

D'après Ponge, on ne peut pas passer du monde extérieur au monde des mots (1959). Il y a quand même une communication, qui comporte trois aspects:

5.1 Un travail sur la signification. Ponge a été fidèle toute sa vie au *Littré* de son père, où il a puisé son goût pour les définitions exhaustives. Pour lui, les mots sont propres s'ils ont de la propreté et de la propriété. Les mots sont sales puisqu'ils n'ont pas leur sens propre. Mais, dans ***Méthodes***, lorsqu'il décide d'écrire sur un *caillou*, il veut dire au moins une seule chose juste sur la chose. Il renonce à 'exhaustivité. Auparavant, inspiré par Littré, Ponge avait envie de donner plusieurs sens d'un mot, il voulait écrire un texte où chaque mot soit pris en tous ses sens. L'an 1964 représente le comble de la propriété dans les termes chez Francis Ponge, qui essaie d'employer tous les sens des mots, se mettant ainsi plus proche de l'Objoie que de l'Objet.

Dans ***Littré***, *papillon* est - (terme de marine) petit voile, d'où Ponge déduit le sens de petit voilier // - bec d'éclairage // -flamme de certains becs de gaz. Ponge en fait „allumette volante", „flamme", „lampiste" (v. la fin du***Feu***).

5.2 Les jeux sur la matérialité des mots. l'*orange* est: - aspiration, contenance: 1) *reprendre contenance* = faire à nouveau belle figure, après un choque etc. 2) s'emplir. // - expression - oppresion (mots voisins dans le***Littré***).

la papillonne = fleur (tulipe)

Le papillon posé sur une fleur est, chez Ponge, un pétale superfétatoire (redondant). Ponge disposait d'une édition du ***Littré*** dont on ne dispose plus aujourd'hui: il y avait des étymologies qu'on a enlevées comme fausses:

le magma, la masse< gr. μάςα „la pâte à pain"

l'huître<**ostracon**> l'âtre (de la cheminée)

lat. **pilus**$_1$ „poil, cheveux"

lat. **pilus**$_2$ „compagnie des pilaires (soldats à javelot)". Ce sens explique les images militaires du texte***La mousse***.

crispation< lat. **crispus** = le bouclage des cheveux = cheveux crepus

crevette = forme normande de la *chèvrette* = petite chèvre. *La crevette* = fait des caprices, comme une chèvrette.

Il n'y a pas des images arbitraires chez Ponge, à l'opposé des surréalistes. Ponge nourrit le rêve de revenir à l'état originel de la langue, quand le langage était motivé, les sons ressemblaient aux choses, ils évoquaient nos émotions: „*les racines où se confondent les mots et les formulations*", „*au lieu antérieur*".

Dans ***Méthodes***, on apprend que „*les mots sont bizzarement concrets et pour l'œil, et pour l'oreille*": *orange* contient une voyelle fermée (*o*) et une voyelle ouverte (*a*), en suggérant le mouvement qui mime l'ingurgitation du liquide (le jus d'orange). Quant au *citron*, le mouvement reçu par l'articulation est inverse. Dans *crevette, verre d'eau*, il y a la voyelle *ə* qui est la plus muette, grise, comme l'eau (insipide).

Le calembour porte sur les signifiants (sons), les homophonies, la paronomase (mots voisins). Les calembours ne sont pas gratuits non plus:

-*l'amadouet Mozart* paraît méchant, mais la musique adoucit les âmes, les mœurs

-les chèvres sont *belles et butées*, c'est-à-dire *belʒébutées* (diaboliques)

-„les odaurades" les poissons frits qui ont une odeur forte

Il ya aussi un travail sur les suggestions visuelles du signe écrit: *le **v**erre d'ea**u***- Le V et le U suggèrent la forme de l'objet; *la cruche* - la consonne C renvoie au creux du vase; la bougie - le I renvoie à la forme de l'objet ainsi nommé; *lézard* - le Z renvoie aussi à la forme de l'animal désigné par le mot ; *Assiriens* - les trois S renvoient à une peigne dans une toison bouclé; *abricot* - Ponge voulait que l'imprimeur lui trouve un caractère pour *a* qui ressemble le plus au fruit ; *le gymnaste* - la tête moustachue de profil; *la gare* - *g* est la moustache d'un chat; *y* - porte la queue à gauche comme les tailleurs.

Même le redoublement de certaines consonnes est une démarche assumée: Ponge

disait qu'on n'avait pas suffisamment remarqué ses doubles *n* (qui ne sont pas d'ailleurs très fréquentes).

5.3L'homologie choses–textes. ***La toile d'araignée***est une calligramme (v. ***Pièces***, où cette homologie est beaucoup plus discrète que dans les ***Calligrammes*** d'Apollinaire)

Les trois paragraphes de ***L'huître*** renvoient aux trois valves et à sla petitesse de la perle. *La Pluie:* La ponctuation renvoie aux dernières gouttes: „*Il a plu*". *Le Pain:* Le pain est friable... Les points sont de petits morceaux de mie. Dans *Le Lézard,* il y a 17 signes d'interrogation, suggérant le mouvement tortillard du lézard. *L'Araignée,* c'est plein de tirées, es phrases sont solides et légères, formant un tissu, qui est le texte-même. Le poète semble être l'araignée-même. *La Crevette* est pudique, d'où les circonlocutions qui constituent des détours dans le message. Pour suggérer les remues de l'eau, on multiplie les incises dans les parenthèses, ce qui renvoie aussi aux bonds de la crevette.

„*Une rhétorique par poème. Une rhétorique par objet.*" disait Ponge dans ***Méthodes***. Parmi les textes métapoétiques, se détache *Pluie*: la phrase finale *Il a plu* peut signifier soit *La pluie a cessé,* soit *Le texte sur la pluie a fait plaisir.* Ainsi, les textes parlent des choses, mais du texte aussi (de la manière dont le texte se fait). **La rencontre entre les mots et les choses produit le plaisir** de Francis Ponge et, par conséquence, le plaisir du lecteur.

Ponge est sensible à la qualité différencielle des choses. *La Pluie* (p. 31) et *De l'eau* (p. 61) sont, pour le sens commun, la même chose. Mais, pour lui, il y a une différence qui n'est pas formelle, mais morale et poétique:

5.3.1 La différence formelle.Ponge insiste sur l'absence de forme, l'eau est amorphe (c'es-à-dire apatique, sans volonté), tandis que la pluie prend des formes: un grain de blé, un pois, une bille, des berlingots, des aiguillettes, des rouages, rangées de boutons(végétaux). Les formes sont nettes, souvent rondes: la perle de l'huître, l'escargot, le galet, les gouttes d'encre. Dans le texte sur la pluie, on ne trouve pas le mot *eau*, car l'eau est polymorphe: elle a des formes, et Ponge insiste sur sa variété et sur sa continuité (*rideau, réseau*). La pluie est donc un tout différencié, un mécanisme, un concert, ce sont des éléments singuliers qui travaillent ensemble (v. la montre). La pluie est à l'eau ce que le galet (v. p. 98) est à la pierre: une forme différenciée de la nature. Les gouttes sont l'eau à l'âge de la personne, c'est-à-dire individuées.

5.3.2 Les leçons de l'eau et de la pluie. Ce sont deux visions différentes du cosmos. Les deux textes font état de la pesanteur. Ce sont la représentation du déterminisme, l'eau en étant la détermination contraignante, tyrannique. L'eau signifie, en échange, les lois de la nature, qui nous envoient vers l'esthétique (l'aspect cosmétique). Le concert signifie la monotonie et l'aspect délicat du monde. En tout, **la pluie signifie la vision mécaniciste du monde annulée par la création artistique**.

Les textes sont une profusion de jugements moraux : *vice, folle, hystérique, maladif, scrupuleux, puérile.* L'eau a un comportement de malade mental. Elle est surtout perverse par sa complaisance dans l'esclavage, par son sème [+obéissance], qui suppose deux aspects: esclave, et s'humilier. Ponge lui oppose *l'armoire*, qui, elle, supporte la pesanteur, mais elle résiste.

L'employé est aussi satisfait de sa servitute, les boyaux (p. 68) signifiant la soumission à un ordre social stigmatisé par le poète. La pluie ne contient pas de connotations sociales, sa chute n'appelle pas de jugement moral, elle court horizontalement, elle se suspend = résiste à la chute. *tomber* signifie seulement „descendre". La pluie ruisselle, coule sans grande pente, elle repart et remonte. Ce texte

donne l'impression d'une grande fantaisie, d'une grande liberté (vs. Il y a de la bassesse dans l'eau, elle perd toute tenue, elle n'a pas de personnalité, ni de volonté). Il y a quand même le mot *eau* dansla pluie, *s'abîmer* „se dégrader", la pluie est condamnée parce qu'artificielle. La vraie pluie est un météore, un phénomène céleste, donc la pluie a des affinités avec le ciel, contrairement à l'eau, qui a des affinités avec le sol, elle a l'obsession de la terre, voir son humilité (cf. lat. *humus>humor* „liquide, eau"). On a des connotations disforiques dans *De l'eau.* Ponge envisageait le titre *Les gaités de la pluie* au lieu de *Pluie.*

5.3.3 Du point de vue poétique, l'eau défie le poète parce qu'elle est insaisissable (p. 63), elle échappe à toute définition. Mais l'eau laisse des traces/ des tâches sur le papier; ce sont des traces informes, ce qui renvoie aux **mots qui n'arrivent pas à décrire. Le texte entier a une allure maladroite** (échec de la description), le texte n'arrive pas à cerner le sujet. La recherche tourbillonnante des mots en est le témoin: *féroce* (sens propre : „sauvage, non domestiqué"); *térébrant* (< lat. *terebrare*„percer avec une tarière, en tournant") accentue le sens second de *féroce* („méchant") „rusé, filtrant, contournant" et reprend : „contournant, érodant". On a de nouveau l'impression qu'il tatonne, comme il le faisait dans *Crevette.* C'est une fausse impression de faute de style, mais, comme dans *Pluie,* on voit que le texte a pu le dominer bien plus que l'eau (*Il a plu, le brillant appareil*). Dans *Végétation,* il y a l'image de la pluie comme traits d'union entre le ciel et la terre, formant un tissu végétal qui est, en fait, l'image textuelle.

6. La manifestation de l'énonciateur Il y a un jeu fonctionnel qui permet de bâtir une observation de l'espace. Dans *Pluie,* le *je* de *je la regarde* n'est pas subjectif, c'est le sujet d'un pur regard, comme l'objectif du caméra ou de l'appareil photo, pour mettre en place l'espace, pour construire la perspective. Une fois ce quadrage fait, l'énonciateur disparaît (v. la fin du texte: *le regard surplombe*).

Dans *De l'eau*, la présence de l'énonciateur n'est pas manifeste tout de suite. Le *je* initial laisse place à *on* indifférencié. À la fin du texte, l'énonciateur ressurgit dans des constatations personnelles. Le poète en fait une affaire personnelle.

Les fantasmes personnels de Ponge ont donné naissance a beaucoup d'opinions critiques[11], dont on rappelle Jean Pierrot, qui voit en tout cela des fantasmes sexuels. Bernard Veck souligne la qualité différencielle des rhétoriques que les choses appellent, ainsi que de l'auteur par rapport à d'autres auteurs (comme les visions sur la pluie chez Paul Claudel ou sur l'eau chez Paul Verlaine, très différentes de la signification que Ponge assigne à l'eau: chez Ponge, l'eau laisse des tâches, salit les choses, étant presqu'un cadavre). Les images de Ponge ne sont pas inventées par Ponge, ce sont dans la langue, dans l'imaginaire collectif, et c'est pourquoi elle sont touchantes pour le lecteur, contrairement à l'écriture automatique des surréalistes, qui ne réussissent pas à émouvoir (et n'en a pas l'intention, d'ailleurs). Chez Ponge, quatre thèmes s'intriq.uent: 1. L'opposition enveloppe dure/ intérieur mou (*L'huître, Le pain*). 2. Donner une forme à l'informe (*Le galet, Le verre d'eau*). 3. Forcer la coquille (*La Crevette, Les plaisirs de la porte*); 4. Rentrer dans sa coquille.

Ponge violente les choses, on l' a accusé de cela, mais en même temps il s'identifie aux choses qui ont une coquille. Pour lui, la coquille, c'est la demeure, l'arme, la panoplie. Ses textes forment une armure qui le cache, il n'écrit pas pour s'exposer, pour montrer son intériorité, son œuvre d'art est une cachette pour les êtres discrets et pudiques (il craint de montrer sa nudité[12], il préserve son quant-à-soi, qui est l'intimité sans douilletterie, mais

11 Cf. Jacques Derrida, ***Signéponge/ Signsponge***, New York, Columbia University Press, 1984, pp. 66-67 et 138-147.
12***Escargots***: *„L'on ne conçoit pas un escargot sorti de sa coquille et ne se mouvant pas. Dès qu'il repose, il entre aussitôt au*

plutôt supériorité). Le poète se met à la place de l'escargot, mais il ne s'imagine pas à l'intérieur de la coquille. Comme il avait voulu préserver l'intimité de l'escargot, il ne parle pas de sa vie à l'intérieur de la coquille. Il aurait pu le faire, mais il ne va pas le traquer jusque là. Il va à contrecourant de toute une littérature, du romantisme jusqu'au surréalisme. **La coquille est une œuvre solide qui cache une intériorité répugnante.** La bave de l'escargot est l'expression de ses sentiments incontrôlés (colère etc.). De plus, la bave est l'expression subjective et irréfléchie, spontanée, elle produit une œuvre éphémère (qui dure jusqu' à la prochaine pluie). De ce point de vue, la bave seraient le romantisme, le surréalisme, la parole orale, et la coquille serait le classicisme, l'œuvre écrite.

Dans ***Proêmes***, les hommes sont d'informes mollusques, dont la parole est la sécrétion liquide, non-maîtrisée. L'œuvre - coquille n'est pas spontanée, subjective, excessive, mais elle n'est pas non - personnelle pour autant. La coquille n'est pas un matériau étranger, imposé de l'extérieur, elle n'est pas un vêtement, mais une forme produite par l'individu avec sa propre substance. La coquille est authéntique puisque naturelle. La secrétion en est l'expression-même, non pas pour abaisser l'être humain (comme chez Sartre), mais pour réinscrire la parole dans le monde, parmi les choses.

La coquille est aussi un monument. Dans *Escargots*, la coquille survit aux créateurs, elle est leur trace. *moneo* „je me souviens";*monumentum* = 1. ce qui rappelle quelque chose/ quelqu'un; 2. monument funéraire. Ponge parle de son tombeau et on connaît l'importance des monuments chez Ponge, surtout après la mort de son père, auquel il s'identifie: Un poète est un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau, ce n'est pas de la fatuïté, ni de la vaine gloriole, car Ponge insiste sur la disparition de l'habitant, dont l'œuvre sera habitée par quelqu'un d'autre : les lecteurs. On décèle ici l'influence directe de Mallarmé, qui disait: L' œuvre pure implique la disparition élocutoire (énonciatrice) du poète, qui cède l'initiative aux mots. À la fin, la coquille aussi va disparaître (v. p. 77), Ponge n'a pas l'illusion romantique de l'immortalitè de l'œuvre. Il a inventé un mot entre *mouvement* et *monument*, *moviment* = procédé consistant à «montrer la poésie comme événement-mouvement»[13].

„*Dissémination et réécriture sans fin font la mouvance et l'ouverture de l'art poétique pongien, sans le priver d'une cohérence faute de laquelle se dissoudrait sa spécificité. En accentuant l'inachèvement, elles répondent à une vision relativiste, mais non sceptique, refus de toute métaphysique de l'art et de toute téléologie: «La nature n'a point de fins.* ***Elle ne connaît que des moyens, la vie même, la génération, la mort ne sont aucunement des fins, mais des moyens****» (Braque litographe, 1963). Cette tension peut être lue en termes d'échec ou considérée au contraire que ce qui donne à l' œuvre la passion qui l'anime. Le palais diaphane n'est jamais qu'un palais utopique. «****En art poétique il faut connaître ses limites et travailler à l'intérieur****.» (Souvenirs impromptus, NRF, 1988)"*[14].

Il faut renoncer à *la pâte* du sentimentalisme pour arriver à bien cerner un concept:

„Le palais diaphane est à la fois le panthéon littéraire où s'aquitte une dette et fructifie un héritage et la collection des choses diaphanisées dans l'atelier, c'est-à-dire ayant cherché à atteindre la transparence cristalline d'un précepte. Fixer en même temps l'étonnement primitif devant les choses et retrouver la fraîcheur du regard que les présocratiques pouvaient jeter sur le monde; «Le cristal est un regard pétrifié.»

---

fond de lui-même. Au contraire sa pudeur l'oblige à se mouvoir dès qu'il montre sa nudité, qu'il livre sa forme vulnérable. Dès qu'il s'expose, il marche." (***Le parti pris des choses***, éd. citée, pp. 51).

13Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, op. cit. pp. 56.

*14*Bernard Beugnot, ***Poétique de Francis Ponge. Le Palais diaphane***, PUF, 1990, pp. 202-203 [Nous soulignons].

(Starobinski), double émancipation à l'endroit de la «suie des paroles» et de «l'idéologie pâteuse»."[15]

„*Il faut mourir à soi pour accéder à la perfection poétique. La mort n'est plus envisagée comme l'échec du langage, mais comme la condition de son exercice le plus haut*"[16]. Le poète doit en fait dépasser ses propres émotions, ses effusions et ses humeurs changeantes, pour dévoiler son essence authentique: .

„*Si je consens à l'existence c'est à condition de l'accepter pleinement, en tant qu'elle remet tout en question; [...] à propos des choses les plus simples il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites, enfin qu' à propos de n'importe quoi non seulement tout n'est pas dit, mais à peu près tout reste à dire*"[17].

Nommer et décrire ce sont les idéaux de l'être humain, mais „*des millions de sentiments, par exemple, aussi différents du petit catalogue de ceux qu'éprouvent actuellement les hommes les plus sensibles, sont à connaître, sont à éprouver. Mais non! L'homme se contentera longtemps encore d'être «fier»*, ou *«humble», «sincère»* ou *«hypocrite»*, *«gai»* ou *«triste»*, *«malade»* ou *«bien portant«, «bon»* ou *«méchant», «propre»* ou *«sale»*, *«durable»* ou *«éphémère»*, *etc., avec toutes les combinaisons possibles de ces pitoyables qualités.*

Eh bien! ***Je tiens à dire quant à moi que je suis bien autre chose****, et par exemple qu'****en dehors de toutes les qualités que je possède en commun avec le rat, le lion et le filet, je prétends à celles du diamant, et je me solidarise d'ailleurs aussi bien avec la mer qu'avec la falaise qu'elle attaque et avec le galet qui s'en trouve par la suit créé****, et dont l'on trouvera à titre d'exemple ci-dessous la description essayée, sans préjuger de toutes les qualités dont je compte bien que la contemplation et la nomination d'objets extrêmement différents me feront prendre conscience et jouissance effective par la suite.*

A tout désir d'évasion, opposer la contemplation et ses ressources*. Inutile de partir: se transférer aux choses, qui vous comblent d'impressions nouvelles, vous proposent un million de qualités inédites.*

Personnellement ce sont les distractions qui me gênent*, c'est en prison ou en cellule, seul à la campagne que je m'ennuierais le moins.* ***Partout ailleurs et quoi que je fasse, j'ai l'impression de perdre mon temps.*** "[18]

„*S'il est vrai que toute vocation artistique résulte d'une «sensibilité» égale «au monde extérieur» et «au mode d'expression», nul doute que cette double «imprégnation», sensorielle et linguistique, prédisposait Ponge à devenir poète, à tenter d'inscrire dans le matériau verbal la matière du monde.*"[19]

7.En guise de **conclusion**, restons sur ces mots de Francis Ponge, qui nous livrent le plus sincère des arts poétiques non seulement de son époque. Lui, qui s'est efforcé toute une vie de réécrire et réapprendre les mots, nous propose *„à chacun l'ouverture des trappes inérieures, un voyage dans l'épaisseur des choses".*

La possibilité d'exprimer cette compléxité sémantique est réciproquement déterminée par la conscience qu'il faut se fier aux choses, se laisser envahir par elles. On peut croire qu'à ce point de sa démarche poétique, Ponge a fait la paix entre les mots et les choses:

„O ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources

15 Idem. Ibidem, pp. 208.
*16*Michel Collot, ***Francis Ponge, entre mots et choses***, 2009, pp. 40-41.
17 Francis Ponge, ***Introduction au galet*** in ***Le Parti pris des choses***, pp. 173.
18 Idem. Ibidem pp. 174-175 [Nous soulignons].
19 Michel Collot, op. cit., pp. 17.

infinies de l'épaisseur sémantique des mots!"[20]

Dans une interview de 1976, Ponge avouait son rattachement à l'étymologie comme retour à un lieu des origines, „*au lieu antérieur où les choses et les mots se confondent*" (***Comme une figue...***): „*On arrive au tuf, c'est-à-dire à l'*endroit *ou l'*humus, *à l'endroit où se rejoignent les objets du monde et ceux du verbe (la terre où sont les «racines»)"*[21].

BIBLIOGRAPHY

Beugnot, Bernard, *Poétique de Francis Ponge. Le Palais diaphane,* Paris, PUF, 1990.

Collot, Michel, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1991. Derrida, Jacques, *Signéponge/ Signsponge*, New York, Columbia University Press, 1984.

Foucault, Michel, *Les Mots et les choses,* Paris, Gallimard, 1966.

*** *French Forum.* Volume 29. Number 2. Spring 2004. pp. 55-68.

Gleize, Jean-Marie et Bernard Veck, *Francis Ponge: "Actes ou Textes"*, Lille, Presses Unversitaires de Lille, 1984.

Higgins, Ian, *Francis Ponge*, Londres, Athlone Press, 1979.

Nimier,Roger, *Journées de lecture,* Paris, Gallimard, 1965.

Winspur, Stephen, *Transposing a Meadow Silence (Ponge et Guillevic)*

Sources

[Emile Littré] *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Londres, Hachette, 1873-1883.

Ponge, Francis *Le parti pris de choses. Précédé de Douze petits écrits. Et suivi de Proêmes,* NRF.Gallimard, [1999].

Ponge, Francis, *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Flammarion, 1997.

20 Cf. Francis Ponge, ***Introduction au galet,*** in ***Le Parti pris des choses***, pp. 176.

21 Ponge, ***Comment une figue de paroles et pourquoi,*** Flammarion, 1997, pp. 275-276.

THE CLIMBING TO THE SKY

Georgeta Cozma
PhD, Satu Mare County Center for Excelence

Abstract:Our paper is meant to surprise, from a transdisciplinary perspective , two cultural artifacts: the "Infinite Column" play by Mircea Eliade, "a personal project" through which the historian of religions wants to repair the hesitation in his early ages, when being a refugee in Paris, he didn't seek for the Master, sick and isolated in the hermitage workshop from Impasse Ronsin, although he knew that he wanted to know him, he himself being open for a meeting and the Infinite Column of Constantin Brancusi, the sculptor who makes out of stone his climbing to heaven.

Keywords: levels of Reality , non-Euclidean geometry,a fourth dimension, labyrinth, coincidentia oppositorum

„*Coloana fără sfârşit este negarea Labyrintului"*
Constantin Brâncuşi, *Aforism* 143

„Numiţi-mi *Coloana fără sfârşit* o scară spre ceruri! […] o scală a *Cerului,* ori a *Memoriei* eterne!"[1], exclamă retoric sculptorul care face din piatră cântătoare trepte pentru *urcuşul la Cer.* Este vorba de *urcuş*, nu de zbor, aşa cum fac *Păsările* lui. Coloana este expresia unei cosmogonii, care transmite vibraţiile Universului în imnuri gregoriene, captate în romboedrele din oţel alămit: „Un cântec etern, purtându-ne în infinire, dincolo de orice durere şi dincolo de orice bucurii aparente"[2]; este spaţiu-timp care permite transgresarea *nivelurilor de Realitate* şi accederea la *Terţul tainic ascuns*, care este sacrul: „Ea ţâşneşte ca o verticală scânteietoare, iradiind lumină"; o scară celesta ce urcă din peisajul vast până la nori, aidoma unei rugăciuni de Milarepa: „Privirea-i aţintită spre înalt, / Este desprindere de lumea de-aici, / Zborul său către zarea neţărmurită / Atinge tărâmul eliberării"[3].

Dintru început, Brâncuşi direcţionează decodificarea simbolului în cheie mistică, făurind chiar *infinirea*, „infinitatea în finit sau finitudinea deschisă"[4]. Coloana a fost comparată „cu un şirag de mătănii, cu un copac ceresc, cu un stâlp funerar, cu zborul vertical al unei mulţimi de păsări, cu un şirag de cristale, cu nişte creste de munţi, cu urcuşul în zigzag al unor poteci de munte, cu transpunerea anumitor experienţe colective şi aşa mai departe. După propria declaraţie a lui Brâncuşi, nu este decât «un proiect de coloană care mărită, ar trebui să susţină bolta cerului»"[5]. „Coloana este ultimul omagiu pe care Brâncuşi îl aduce ţării sale natale, ale cărei privelişti şi cântece sculptorul le-a păstrat vii în memorie, de-a lungul celor peste cincizeci de ani de şedere la Paris"[6], întrupând recunoştinţa nemărginită faţă de eroii necunoscuţi, care şi-au jertfit viaţa pentru libertatea

1 Constantin Zărnescu, *Aforismele lui Brâncuşi*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 2009,p. 97.
2*Ibidem*, p. 96.
3 Carola Giedion-Welker, *Constantin Brancuşi*, traducere Olga Buşneag şi Ruxandra Buşneag- Iotzu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 72-73.
4Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987, p. 70.
5 Ionel Jianu, *Brâncuşi*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 43.
6 Radu Negru, *Postafaţă* la Sidney Geist, p. 80.

pământului românesc. Aşa cum o visa el, înaltă de 400 de m, din oţel inoxidabil polisat, amplasată în Central Park, la New-York, simbolizând legătura dintre Om / Pământ şi Cer, ar fi fost cu adevărat „una dintre minunile lumii" (*Aforism* 136)[7].

Esenţa prinsă în cea de-*a patra dimensiune* a sculpturilor sale topeşte subliminal un epos. *Complexul* sistemicde la Târgu Jiu cuprinde, în interstiţiile lui, după aprecierea lui Noica, „o infinire pe verticală, cea a Coloanei, şi una pe orizontală, cea a desfăşurării ansamblului însuşi."[8], re-scriind, în opinia noastră, povestea lui Daedalos, sculptorul deschizând, prin afirmaţiile lui, posibilitatea unei asemenea interpretări. *Masa tăcerii*, simbol solar prin excelenţă, amintind de sanctuarele dacice de la Sarmisegetusa, „masă a Morţii şi a Vieţii"[9], cum spune Constantin Noica, ar putea să fie imaginea esenţializată a Labirintului – din orice punct de pe circumferinţa cercului se deschid căi către *Centru*. Ieşirea artistului – Daedalos, captiv în propria-i operă, se împlineşte nu prin zbor, ci prin prin urcuş. Pe treptele romboedrelor, „pentru că suişul nu-i un drum neted şi nici calm!... Urci trepte, desăvârşite prin muncă şi prin forţă"[10], negând peştera[11], fenomenalul, Labirintul. Iar Poarta este *portalul* către Lumina spirituală, către *Terţul tainic ascuns.*Coloana lui Constantin Brâncuşi împleteşte idealul apolinic cu geometria neeuclidiană.

„Către Cer omul trebuie să urce pe jos, cu picioarele lui"
Mircea Eliade, *Coloana nesfârşită*

„Nu mai sunt de mult al acestei lumi. Sunt departe de mine însumi, desprins de propriul meu trup – mă aflu printre lucrurile esenţiale!"[12], spunea Brâncuşi într-un moment de cumpănă. Pe acest om esenţializat, consubstanţial operei sale, îl surprinde **Mircea Eliade** în piesa de teatru *Coloana nesfârşită,* considerată de criticul Dumitru Micu un „eseu hermeneutic, prelegere, aproape, sub formă de scenariu"[13], clasificare la care subscriem sau, în viziunea lui Maria Vodă Căpuşan „o piesă alegorică despre mişcare şi despre dans ritualic"[14]. Mai mult, putem vedea în acest text un „proiect personal" prin care istoricul religiilor pare că urmăreşte să repare ezitarea din tinereţe, atunci când, refugiat la Paris, nu l-a căutat pe Maestru, bolnav şi retras în atelierul-chilie din Impasse Ronsin, cu toate că ştia că acesta dorea să-l cunoască şi el însuşi fiind deschis unei întâlniri. Eliade îşi justifică în *Jurnal* gestul printr-o inexplicabilă timiditate: „Cât de mult regret acum această timiditate care m-a împiedicat să-l vizitez între 1945-1950. C.G.V. s-a dus să-l vadă în 1948, şi i-a vorbit despre *Yoga* mea, despre anii mei de studii în India. Brâncuşi i-a spus că vrea să mă cunoască. N-am îndrăznit şi acum regret"[15]. Preocupat să ajungă la esenţa operei acestui *homo religiosus*, Mircea Eliade şi-a propus iniţial să scrie un articol despre *Coloana Cerului*, aşa cum s-a conservat în folclorul românesc şi în cel indo-europoean, cu funcţie ritualică de *Axis Mundi / Stâlpul Cerului,* simbolul ascensiunii şi al transcendenţei, al legăturii dintre Pământ şi Cer, pentru a descoperi modul în care artistul a reuşit să recupereze concepţia construcţiilor megalitice: „Ceea ce aş vrea să ştiu este cum a ajuns el să redescopere această concepţie megalitică, care a dispărut din Balcani de mai mult de două mii de ani şi nu supravieţuia decât în folclorul religios"[16]. Aici, în acest punct, identifică Eliade premisa de la care a plăsmuit Brâncuşi sinteza

7 Constantin Zărnescu, *op. cit*, p. 96.
8Constantin Noica, *op. cit.*, p. 70.
9 Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei,* Editura Eminescu, 1978, p. 193.
10*Ibidem*, p. 97.
11*Mitul Peşterii*, al lui Platon.
12 Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 119.
13 Dumitru Micu, *Mircea Eliade. Viaţa ca operă, opera ca viaţa*, Editura Constelaţii, Bucureşti, 2003, p. 259
14 Maria Vodă Căpuşan, *Mircea Eliade-spectacolul magic*, Editura Litera, Bucureşti, 1991, p. 62.
15 Mircea Eliade, *Jurnal*, vol. I (1941-1969), ediţie îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p.435
16*Ibidem*, p. 436.

operei lui, *Coloana* care „susţine Cerul". „Şi-a exprimat gândirea artistică urmând modelele pe care le găsea în Carpaţi, dar le-a recreat, reuşind să inventeze acele forme arhetipale care au uimit lumea, deoarece Brâncuşi a coborât foarte adânc în tradiţia neolitică; acolo a găsit el rădăcinile, izvoarele… În loc să se inspire din arta populară românească modernă, s-a dus la izvoarele acestei arte populare"[17], îi răspunde istoricul religiilor lui Claude-Henri Roquet. Eliade renunţă la articol, aflăm din *Jurnal,* în schimb proiectează structura unui studiu, care va apărea în anul 1967, *Brâncuşi şi mitologiile,* publicat într-un volum colectiv, ediţie franceză, alături de Petru Comarnescu şi Ionel Jianu, doi reputaţi critici de artă[18].

Coloana nesfârşită – un triptic susţinut de câteva puncte nodale, mituri ancestrale şi principii ale gândirii eliadeşti, care configurează dimensiunea mitico-simbolică a operei sale: *podul, labirintul, templul, dansul, Dedal, Terra Mater,sacru / profan, coincidentia oppositorum* ş.a. – se articulează spiralat în jurul suprapersonajului care este chiar Coloana, aşa cum intenţionase autorul, care precizează în *Jurnal*: „De la început am voit ca personajul meu principal să fie Coloana. Totul ar trebui să se petreacă în jurul ei, din cauza ei, pentru ea"[19], generând „drama crizei de creaţie", după cum sugerează Petre Ursache. De altfel, afirmaţia lui se bazează pe notele din *Jurnal*, în care istoricul avansa chiar supoziţia „sterilităţii" creatoare a lui Brâncuşi, datorată, credea el, neîmplinirii grandiosului proiect de la Indor, *Temple de la Delivrance* (Templul Eliberării), comandat de Maharajah. Izbucnirea războiului împiedică începerea construcţiei, cu toate că în 1937 sculptorul face o scurtă călătorie în India şi finalizează macheta construcţiei, care sublima în forma perfectă a cubului alb închis cu latura de 12 m – planul pătrat de cruce greacă – toate simbolurile ascensiunii, într-un joc sincretic, în care se împleteau organic spiritualul, arhitectura, pictura şi sculptura, conferind *temei Zborului* o tulburătoare întrupare plastică. Pereţii urmau să fie pictaţi *affresco*, imaginând păsări triunghiulare, pe fundal cromatic albastru, complementare *Păsărilor* polisate din nişele în cruce, în vreme ce în mijloc ar fi tronat bronzul *Pasărea de aur*, singura piesă luminată din exterior, la amiază, numai într-o anumită zi de sărbătoare hindusă, când soarele ar fi pătruns printr-o fentă din acoperiş. Este captarea luminii ritualice, aşa cum se întâmplă şi în sanctuarul dacic de la Sarmisegetusa ori la monumentul megalitic de la Stonehenge, idee prezentă în concepţiile hinduse, potrivit cărora „simbolul (fie un simplu stâlp sau un templu) nu-şi dobândea întreaga lui valoare decât în momentul în care se afla într-un anumit acord cu cosmosul, acord stabilit de aceeaşi incidenţă a luminii solare"[20]. Asfel, în-văluită de razele soarelui, imaginea Păsării creea efectul *sublimului,* pe care sculptorul urmărea să-l atingă de fiecare dată când îşi expunea piesele. Sergiu Al-George relevă efectul optic ce s-ar fi creat în momentul în care lumina ar fi pătruns în scanctuar, zămislind o *Coloana de lumină*, în care era topită Pasărea, ca reflectare a unui ritual sacrificial vedic. Adevărată instalaţie cinetică. Întregul ansamblu s-ar fi oglindit într-un bazin de apă, plasat central, care amplifică ideea de spaţiu, adânceşte suprafeţele şi armonizează lumina. Sanctuarul s-ar fi prelungit în subteran, asociind astfel *simbolistica ascensiunii* cu *mitul Labirintului,* ca un *regressus ad uterum*. În interior ar fi avut acces doar o singură persoană, ideea fiind legată de experienţa singulară pe care fiecare vizitator ar fi trăit-o. Este coborârea în *Valea Detaşării*, despre care vorbea Attar în poemul său, unde Omul învaţă lecţia Tăcerii, desprinderea de ego şi înălţarea deasupra imanenţei, pentru a trăi eliberarea interioară – *se libérer de soi-même*. Ideea deschiderii domului spre interior şi ocultarea oricărei ieşiri

17 Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,* traducere Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 89
18*vezi* Petre Ursache, *Camera Sambo. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi SRL, Bucureşti, 1993, p.192
19 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 320.
20 Sergiu Al-George, *Arhaic şi universal. India în conştiinţa românească,* Editura Herald, Bucureşti, p. 76.

spre exterior, aşa cum se practică în arhitectura religioasă clasică, aminteşte de Mistere, de cultul zamolxian, de grotele monahilor ortodocşi, dar şi de cele ale călugărilor tibetani. În India, Brâncuşi a regăsit primordialitatea spiritului, aşa cum se manifestă în spaţiul hindus şi, complementar, în cel românesc. Astfel, a realizat o sinteză între cele două culturi arhaice, a integrat *dimensiunea creştină* şi *isihasmul* în deschiderea prin închidere a *formelor orientale*, în care sculpturile ar fi avut funcţia de *obiect de meditaţie*, sanctuarul devenind „o celulă monadică destinată contemplării”[21]. Mircea Eliade dezvoltă în piesa lui această neîmplinire a sculptorului, care, după cum afirmă Sergiu Al-George l-ar fi afectat profund, încât şi în momentele de agonie, pe patul morţii, s-ar fi referit la ea[22] .

Indicaţiile scenice re-fac spaţiul sacralizat prin creaţie al atelierului din Paris, loc de taină şi de reculegere, aşa cum apare în fotografiie făcute permanent de sculptor, care voia „să-i consideri atelierul ca pe un templu şi să-l părăseşti fortificat interior”[23]. Evocat de toţi cei care i-au călcat pragul, artistul lăsa vizitatorilor străini impresia că „se află în faţa unui cioban bătrân, un ţăran, un demiurg, ieşit din vechile legende populare”[24]. Carola Giedion-Welcker rememorează în monografia ei atelierul rustic din Impasse Ronsin: „aveai sentimentul că o clipă mai înainte ai pătruns dincolo de orice zarvă şi zgomot până în inima Naturii, până la izvoarele ascunse ale Creaţiei, în lumea începutului şi sfîrşitului. Aşa cum freamătul mării persistă îndelung în ureche, amintirea pătrunzătoarelor forme brâncuşiene stăruie în spirit”[25]. Referindu-se la modul de viaţă al artistului, Eliade observa că: „Brâncuşi a trăit în atmosfera avangardei artistice, şi, totuşi, nu s-a lepădat de modul de existenţă al unui ţăran din Carpaţi […] s-a încăpăţânat să ducă viaţa părinţilor săi, a semenilor săi, din Carpaţi”[26]. De aceea, istoricul religiilor transmută imaginea şi atmosfera atelierului parizian în curtea casei de la Târgu-Jiu, acolo unde acoperişul spart eliberează Coloana care străpunge Cerul, legând imanenţa de transcendenţă.

Acţiunea piesei debutează în august, 1937, *ex-abrupto*, prin vizita Comisarului şi a Învăţătorului, care, copleşiţi de dimensiunea „fără capăt” a Coloanei, îl roagă pe Maestru să o taie „la jumătate”, pentru că a contrariat întreaga comunitate printr-un un fenomen inexplicabil: atraşi ca de „un magnet”, copiii se caţără pe ea ca pe un „pod” şi dispar fără urmă: „parcă i-ar atrage ceva, ceva nevăzut şi neştiut, aşa, ceva ca o vrăjitorie”. Profanul ocultează sacrul, la care au acces doar spiritele superioare, fiinţele *trezite*, pruncii inocenţi, de aceea, adulţilor li se pare terifiantă, în vreme ce copiii văd în ea un drum către Cer. Este relevant dialogul dintre Învăţător şi Brâncuşi, în care se manifestă principiul *coincidentia oppositorum*, pentru sublinierea antitetică a celor două paliere ontologice, *sacru / profan, vedere / privire*:

> „Brâncuşi: […] Chiar dacă nu va fi atât de înaltă pe cât spuneţi voi, nu va avea sfârşit. Nu se va opri nici în Cer. Îl va străpunge şi se va înălţa şi mai sus!
>
> Învăţătorul: Dar Cerul nu există, domnule Brâncuşi. Ştiinţa a dovedit că nu există”[27].

Relativitatea conceptelor *bine / rău* poate fi anulată prin *trezirea* vederii interioare: „Dacă înalţ Coloana cum ştiu eu... o să înceapă şi Cerul să fie”. Pledând pentru unitatea construcţiei sale, care va fi „cea mai înaltă Coloană din toate câte s-au ridicat pe pământ”, Meşterul se împotriveşte la început: „La jumătate nu se poate. Ori întreagă, ori deloc”. Nu

21Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 78.
22 Sergiu Al-George, *op. cit.*, p. 20.
23 Apud. Sergiu Al-George, *op. cit.*, p. 26.
24 Ionel Jianu, *op. cit.*, p. 7.
25Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 23.
26 Mircea Eliade, *Încercarea labirintului,loc. cit.,* p. 89.
27Mircea Eliade, *Coloana nesfârşită*, Secolul XX, 1976, Nr. 10-11-12

îşi poate reprima însă încântarea aflând că de Coloana lui copiii se apropie cu *bucuria primordială*, cu firească naturaleţe şi voioşie, înţelegând, parcă, sensul aforismului său: „Arta trebuie să apropie, iar nu să îndepărteze”[28]. Este uimit de candoarea copiilor care i-au aflat secretul: „Dar cum au ghicit? Cum le-o fi trecut prin cap! Copiii, vreau să spun” şi care îi *văd* cu adevărat Coloana, minunându-se şi primind *darul* – „ceea ce vă dăruiesc eu este *bucurie* curată. Contemplaţi lucrările mele până le vedeţi. Cei aproape de Dumnezeu le-au văzut”[29]. Una dintre constantele crezului său, asupra căreia insistă, vizează finalitatea artei, care este bucuria: „misiunea artei mele este să creeze bucurie”; „eu doresc să sculptez forme care pot oferi bucurie oamenilor”. Complementaritatea se susţine prin starea de mirare / uimire, care trebuie să însoţească nu doar contemplaţia artei, cât şi a naturii, a vieţii în complexitatea ei: „oamenii nu-şi mai dau de mult seama de bucuria de a trăi pentru că nici nu mai ştiu să contemple minunile naturii”, de aceea, cu obstinaţie, apreciază percepţia neperverită a copiilor care „posedă această bucurie primordială”, pledând pentru regenerarea *copilului interior*: „când nu suntem copii suntem deja morţi”[30]. Şi pentru că Învăţătorul şi Comisarul nu reuşesc să *vadă* sensul Coloanei, aşa cum o fac copiii, el le desluşeşte tâlcul:„urcă, nu zboară, pentru că nu e Măiastra. Ea urcă pân’ la Cer”, „este stâlpul Cerului care, când se va sprijini în nori, nu i se va mai vedea capătul”. În cele din urmă, acceptă să taie jumătate din Coloană. În scenă intră o tânără misterioasă şi fragilă în aparenţă, generic numită Domnişoara, care stătuse ascunsă sub un butoi, dorind cu ardoare să vorbească cu cel care o fascina. Atrasă, la rândul ei, de esenţe, încearcă să-l convingă să termine Coloana; or, aceasta, crede Meşterul, ar crea o contradicţie, de vreme ce „este fără sfârşit”. Vederea Coloanei îi aminteşte femeii de Labirintul lui Daedalos, ceea ce îl surprinde pe artistul care nu îşi dezvăluie cu uşurinţă tainele: „eu nu prea vorbesc de lucrurile acestea, de meşterii care-mi plac, pe care-i admir”. Intuiţia şi spontaneitatea tinerei îl atrag în jocul confesiv, făcându-l să renunţe pentru o vreme la reticenţă şi să-i mărturisească gânduri nerostite: „Adevărul este că eu am o mare slăbiciune pentru grecul ăsta deştept, ascuţit la minte şi mare meşter, mare de tot”. Invocarea labirintului şi al zborului are rolul de a aduce în discuţie condiţia creatorului, dar şi condiţia umană în general. Omul nu este făcut să zboare „aşa, cu aripi, ca păsările”, condiţia naturii umane este limitată de Realitatea fizică şi biologică. Dar, contradicţiei dintre materie şi spirit, Brâncuşi îi găseşte rezolvarea prin *lupta* cu materia: „dacă vrei să te înalţi […] sileşte piatra să urce la Cer. Uită-te la Coloană şi porneşte, urcă, înalţă-te...”. Replica sculptorului la zborul lui Daedalos este nesfârşita Coloană: „ascensiunii, volatilităţii” îi opune „imobilitatea materiei” – *coincidentia oppositorum*. Argumentaţia tinerei relevă *polaritatea* dintre Labirint şi aripile cu care Daedalos sfidează captivitatea, fenomenalul, zburând până în Sicilia, aşa cum şi Coloana este *complementară* Templului Iubirii, pe care Meşterul voia să îl sape în muntele din Indor: „deşi Monumentul şi Coloana sunt două lumi deosebite, nu pot fi separate, căci sunt complementare, se întregesc una pe alta. Şi atunci, ca să puteţi termina Coloana, trebuie să ştiţi cum veţi construi Monumentul”. Dând semne de oboseală sau mai degrabă de tristeţe, cu o oarecare „deznădejde” în glas, Brâncuşi îi mărturiseşte că are viziunea întregului monument, dar nu o poate întrupa în macheta care ar duce la construcţia lui. Eliade surprinde aici un artist captiv în labirintul propriei opere – un *deus otiosus* – fie incapabil să mai creeze ceva după *Magnum Opus*; fie a uitat drumul spre ieşire. „Sunt ca un Dumnezeu care nu mai poate învia”, exclamă Iona, personajul sorescian. „I-au ieşit

28 Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 70.
29*Ibidem.*
30 Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 78.

toate minunile, şi venirea pe pământ, şi viaţa, până şi moartea, dar odată ajuns aici, în mormânt – nu mai poate învia”[31].

Şi atunci, asemeni Ariadnei din mitul elin, tânăra va fi *călăuza* care îi va declanşa procesul de *anamneză*. Sau este *oglinda* propriei conştiinţe. Paradoxal, în aparenţă, soluţia vine dinspre dansul ritualic: „Lăsaţi-mă pe mine să vă arăt macheta, Maestre! Am să v-o arăt dansând!”. Involuntar, replica femeii ne aminteşte de frenezia dionisiacă din romanul *Zorba Grecul*, al lui Nikos Kazantzakis, în care exuberantul şi înţeleptul grec ne învaţă lecţia solarităţii şi a *ek-stazei*, răspunzând prin trăirea plenară a dansului la întrebarea: „Să vorbeşti dansând, e oare cu putinţă?”. Operei v*ii*, care este Coloana, îi poate răspunde doar *metafizica dansului*, iar labirintului de piatră al lui Daedalos îi poate răspunde prin sfredelirea Muntelui, dar nu săpând, ci „dansând spirală după spirală”. Fiecare popor are un dans arhetipal, un *dans - matrice*: grecii au freneticul *Sirtaki*; *Tangoul* pasional este dansul Argentinei şi al lumii latino-americane; *Valsul*, blazonul artistocraţiei vieneze; *Fado*, dansul destinului („fado” - soartă) şi al dorului („saudade”) la portughezi; *Ciuleandra,* la români. Dans de viaţă şi de moarte, cu substrat dionisiac, practicat într-un ritual iniţiatic geto-dac de trimitere a solului la Zalmoxis, *Ciuleandra* aminteşte de grecescul *Sirtaki* prin forţă, solaritate şi dinamism. Porneşte lent, în ritm de horă, apoi progresiv ritmul se înteţeşte frenetic, devenind manifestare plenară de bucurie, *apă vie şi apă moartă*. Sugestia dansului, schiţat cu graţie, declanşează un declic în mintea sculptorului care „(o priveşte rătăcit, şoptind cu efort): *Constantin Brâncuşi”* (s.n.), în vreme ce femeia incantează ca o mantră viziunea urcuşului la Cer: „Spirală după spirală [...] plutind fără eforturi şi totuşi fără să zbori, cum zboară păsările, şi atunci ajungi, Maestre, ajungi în inima Labirintului, şi […] vezi lumina cea mare, de care vorbeşte Buddha şi Milarepa”.

Spirala, semn arhetipal, concentrează acele cicluri *corsi et ricorsi* despre care vorbeşte Vico sau *eterna reîntoarcere* a istoriei omenirii. Invocarea propriului nume trădează cutremurătoarea drama interioară a creatorului care, prin *anamnesis,* accede la *Centru*, acolo unde îşi întâlneşte fiinţa interioară, esenţa ontologică, Sinele, pe care, fie l-a uitat, fie l-a trădat. Aici, Brâncuşi este asemeni lui Iona, care, iluminat, trezit din amnezie, îşi re-descoperă identitatea: „Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona”. Implicit, amândouă personajele trăiesc revelaţia greşelii: am pornit-o bine. Dar drumul, el a greşit-o. Trebuia s-o iau în partea cealaltă. […] E invers, totul e invers”[32], spune Iona, înţelegând că a parcurs „drumuri întrerupte” sau care „nu duc nicăieri”, despre care vorbeşte Heidegger, pe care te poţi pierde în desişul Fiinţei. La fel şi Brâncuşi realizează că vreme de 20 de ani a fugit după o *himeră*.

Actul al doilea se petrece la finele lui noiembrie 1937, când Meşterul este vizitat de un grup de tineri poeţi din Târgu-Jiu care polemizează cu un confrate din Bucureşti, polarizând categorii estetice, tipologii, propria *Weltanschauung*. Dacă pe creatorii localnici vederea Coloanei îi inspiră, scriind „în transă”, poetul din capitală rămâne impasibil la vederea ei, mărturisind că este preocupat să schiţeze „estetica poemului într-un vers”, să descrie nu ceea ce vede, ci emoţiile stârnite, *artă pură*, aşadar. Inaugurarea Coloanei adună un public numeros, eterogen, jurnalişti români şi străini. Unii îşi exprimă curiozitatea legată de amplasarea acesteia în „târgul cu fân” şi nu în Grădina Publică, nedumerire care camuflează o altă *coincidentia oppositorum*, legată de spaţiul *sacru* şi *profan*, de *Natura vie* şi *natura-grădină*, artificială, ornamentală.

În studiul *Pitoresc şi melancolie*, Andrei Pleşu face distincţia între Natură (*physis*), văzută în aspectul metabolizant fundamental care este *ondulatoriul:* „e *curgere,* e un

31Marin Sorescu, *Iona, loc. cit.,* p. 23.
32Marin Sorescu, *op. cit., loc. cit.,* p. 24.

episod din marele fluviu cosmic, «apă filosofală». […] Natura naturii e *legănarea*"[33], pe care Omul arhaic o trăia organic şi Grădina creată artificial, ca urmare a îndepărtării Omului modern de Natură: „Dacă am fi în înţeles vreodată cu adevărat natura, n-am fi avut nevoie să inventăm grădinile"[34]. Peisagistice, decorative, grădinile şi-au ratat destinul de *spaţiu metafizic*, conchide criticul: „o întindere golită de orice anecdotică, asupra căreia poate cădea, ca o fatalitate, perpendiculara unei idei. Spaţiul metafizic se naşte acolo unde spaţialitatea se lasă depăşită. Şi tocmai pentru ca, în cuprinsul lui, să se poată actualiza spiritul, spaţiul metafizic trebuie să fie rarefiat, deschis în toate zările, fără a deveni, totuşi, abstract"[35]. Crescut în consubstanţialitate cu natura, înţeleasă ca *Fire*, înglobând aici toată paleta semantică pe care o nuanţează Constantin Noica[36], ca *trans-Natură*, Brâncuşi ştie că plasarea Coloanei în Grădina Publică i-ar amputa chiar dimensiunea metafizică, limitându-i deschiderea spre Cer: „cum s-o priveşti printre arbori?". Numai în spaţiul deschis, perpendicularitatea Ideii prinsă în oţelul alămit actualizează funcţia de Stâlp al Cerului. *Legănarea* despre care vorbeşte Pleşu se regăseşte în *matricea stilistică* a culturii româneşti, în acel „spaţiu-matrice, înalt, indefinit ondulat şi înzestrat cu specificile accente ale unui anume sentiment al destinului: *spaţiu mioritic*. Acest orizont, neamintit prin cuvinte, se desprinde din linia interioară a *doinei*, din rezonanţele şi proiecţiunile ei în afară, dar tot aşa şi din atmosfera şi duhul baladelor noastre"[37] din *plai* şi, iată, din *Coloana* lui Brâncuşi, pentru că „târgul cu fân" este acel „picior de plai", acea „gură de rai", în care *urcuşul la Cer* se împlineşte la infinit.

Cu şi mai multă vehemenţă respinge ideea amplasării la Paris sau New York, spaţii incompatibile cu sensul ontologic al Coloanei: „Nu merge nici la Paris, nici la New York… e făcută pentru locurile astea. Numai aici o vezi infinită". Nici sugestia unora dintre jurnalişti de a înălţa edificiul nu e agreată de sculptor, augmentarea anulând direcţia ascensională: „mai înaltă nu mai e nesfârşită". Coloana , îi lămureşte el, este „urcuş greu", implicînd efort, muncă, trudă şi multă renunţare: „Eu v-am făcut Coloana ca să vă amintească oricând că drumul spre Cer e greu, e anevoios, nu poţi ajunge acolo zburând ca păsările… Trebuie să urci şi orice urcuş e greu.. uneori urci cu mâinile şi cu picioarele… Către Cer omul trebuie să urce pe jos, cu picioarele lui". În acest moment tensionant, intervine Domnişoara, acum o apariţie şarmantă şi cu un vag aer parizian, încercând să medieze discuţia sculptorului cu jurnaliştii. Mai mult, aminteşte de Turnul Babel, grandioasa construcţie, despre care se vorbeşte în *Cartea Genezei*, al cărei vârf se dorea să ajungă la cer, alegorie a cuibului limbilor omeneşti. În fapt, e mai mult decât atât, este „încercarea eroică a omului de a atinge cerul şi de a fi precum zeii […] De atunci, numele Babel a desemnat căutarea fără speranţă, lupta cu morile de vânt, Domul Mileniului al lumii antice"[38]. Mircea Eliade inserează această trimitere, cu scopul de a accentua polaritatea simbolică a contrariilor, *creaţia vie*, *sacră*, pe de o parte şi *construcţia profană*, scheletele de beton şi oţel care se înalţă sfidător: „nu te apropii de Ceruri urcând de la un etaj la altul, cum au crezut oamenii că se poate urca, atunci când s-au apucat să clădească Turnul lui Babel", dar sculptorul nu admite o atare asociere: „Eu cu Turnul lui Babel nu vreau să am nimic de-a face!". Vedem aici refuzul artistului de a accepta intruziunea tehnologiei moderne în artă, „două lumi cu totul separate", cum spune el, noile construcţii, atât de îndepărtate de natură, spre deosebire de casa tradiţională, nu pot simboliza cultura umană. Din 1936 datează grafica *La pyramide*

33 Andrei Pleşu, *op. cit.*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 27.
34*Ibidem*, p. 94.
35*Ibidem*, p. 95.
36Constantin Noica, *Cuvânt împreună..., loc. cit.,* pp. 40-41.
37Lucian Blaga, *Opere 9. Trilogia culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 196.
38 John D.Barrow, *Cartea Infinitului,* traducere Irinel Caprini, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 19.

fatale, „imagine a falsei ascensiuni şi a progresului rău înţeles”[39], care explică respingerea analogiei cu Turnul lui Babel. Chiar dacă, morfologic, volumele formelor lui se aseamănă cu creaţiile tehnologice, sculptorul crede că tehnologizarea excesivă conduce la robotizarea omului, prins în chingile „progresului”. Plecarea femeii la gară marchează o nouă etapă în relaţia dintre cei doi. Rolul de călăuză – „câte lucruri mă-nveţi tu pe mine”, mărturiseşte sculptorul – pare că s-a încheiat, artistul şi-a dăruit opera oamenilor, acum este momentul ca femeia să se retragă în umbră, lăsându-l pe creator să îşi savureze gloria şi să se reculeagă. Discuţia lor glisează înspre sugestia Marii Treceri, văzută prin metafora *ultimului tren*, pe care nu-l ratează nimeni, pentru că „nu există ultimul tren”.

Ultimul act plasează evenimentele la 20 de ani distanţă, în primăvara lui 1957, cu câteva zile înainte ca sculptorul să pornească în urcuşul spre Lumină. Revine la obârşii, bolnav şi mâhnit de starea Coloanei, pe care nu a mai văzut-o din anul 1938 decât într-o fotografie pe care o păstra în atelierul de la Paris. La „târgul cu fân” este surprins găsind-o pe Domnişoară în umbra ei, păzind-o statornic ca o *Cuminţenie a pământului*: „tot aicea eşti?”, o-ntreabă el, cu toate că ştia dinainte răspunsul. Reîntâlnirea îi luminează, pentru moment, tristeţea. Femeia a rămas la fel de consecventă în dorinţa de a afla stadiul în care a ajuns proiectul Monumentului de la Indor, deschizând astfel, din nou, panta rememorărilor. Meşterul îşi aminteşte de o scenă din trecut, la care a asistat şi ea. Fusese multă vreme asaltat de vizitatori din toate colţurile lumii, care aşteptau să le vorbească despre Monument. Mai mult, un grup de tineri îi cer imperios să înalţe şi pentru ei o Coloană, semnul noii lumi desacralizate, care nu se mai regăseşte în simbolistica Stâlpului Cerului: „Pe cine mai interesează astăzi Cerul?”, „nu ne mai ispiteşte ascensiunea”, „vrem altceva!”. Prezentă la discuţie, Domnişoara îi ceruse sculptorului să le vorbească despre Daedalos şi Labirint şi despre Monument. Surpinşi, tinerii, exponenţii noii lumi tehnologizate, rezonează cu Labirintul lui Daedalos, în care întrezăresc pasiunea pentru zborul epocii moderne, cu avionul, dar nu înţeleg tâlcul vorbelor Meşerului: „În Labirint ca şi în Muntele din Indor nu se poate intra decât coborând sub pământ”. Regăsim aici sugestia morţii ritualice – *descensus ad Inferos* – care precedă orice traiect iniţiatic: „trebuie să pătrunzi singur ca să poţi să ajungi până-n Centru, la Lumină”. Lipsiţi de fiorul sacru, limitându-se la contururile exterioare ale unui singur *nivel de Realitate* şi, mai ales, goliţi de imaginaţie, ei nu înţeleg că arta este un „instrument de contemplaţie” şi nici viziunea pe care o are Meşterul asupra Monumentului, săpat în munte, foarte adânc. Filosoful, unul dintre tineri, este sceptic cu privire la iluminatul construcţiei: „va fi iluminat electric?”, iar răspunsul primit i se pare un paradox: „Lumina nu putea veni decât de sus”, cu alte cuvinte lumina Cerului va fi prinsă în interstiţiile coloanelor şi a firidelor. El le dezvăluie că ar ridica Monumentul aşa cum ar fi făcut Daedalos, dacă în Centru nu era Minotaurul. În acest caz, Tezeu ar fi avut o *altfel* de experienţă, pentru că în Centru s-ar fi întâlnit cu Sine. Şi atunci, se întreabă Meşterul, cum ar fi luminat Daedalos Centrul în care te întâlneai cu tine însuţi? Spirite carteziene, tinerii vor să vadă macheta, dar aceasta nu este întrupată. „Când voi avea macheta, n-am să mă mai obosesc explicându-vă”, le răspunde el.

Revenind la prezent, Brâncuşi, acum la 82 de ani, îi dezvăluie femeii sensul profund al refuzului de a întrupa macheta „de dincolo de pleoape”. Dansul ei de odinioară i-a revelat sensul adânc al Labirintului, în Centrul căruia fiecare află ceea ce caută şi, cel mai adesea, se descoperă pe Sine. Îndoielile care l-au bântuit ani îndelungi nu erau legate de pierderea inspiraţiei, aşa cum au speculat unii, deşi bătrân, el nu şi-a pierdut harul creator. Greşeala a fost generată de convingerea că *a patra dimensiune* poate să fie sugerată prin

39Carola Giedion-Welcker, *op. cit.*, p. 98.

transmutarea materiei în lumină. Revelaţia a venit dinspre poezie şi muzică, atunci când a înţeles că tăcerea dintre interstiţiile cuvintelor sau ale sunetelor este purtătoare de sens. Tăcerea lui este macheta Monumentului de la Indor, câtă vreme *Magnus Opus* era chiar Coloana nesfârşită: „După Coloană nu mai aveam dreptul să încerc altceva. Numai tăcerea mai poate avea un sens". Sculptorul însuşi pleda pentru formula *opera aperta*: „Nu îmi doresc câtuşi de puţin o «Operă completă». Aceasta este ca un monument pentru cei morţi"[40].

Finalul are o puternică încărcătură simbolică: umbra Coloanei „începea să lumineze parcă pe dinăuntru", în timp ce umbra sculptorului se topeşte în străfulgerările metalului. Creatorul se contopeşte cu Opera lui. După Înălţarea la Cer, „Coloana se vede din nou maiestuoasă sub bătaia lunii". Coloana nesfârşită a lui Brâncuşi este o mărturisire despre sensurile metafizice ale existenţei, un „act smerit al raţiunii" (Arsenie Boca), care îşi continuă lucrarea interioară în toţi cei care se oglindesc în ea întru orizontice depărtări, aşa cum se întâmplă şi cu *Povestea fără sfîrşit* a lui Michael Ende. Coloana face tainic legământ între *tăcerea* Omului şi Cer. Coloana este semnul *Terţului tainic ascuns,* certificând acel gând al sculptorului, care spunea: „Trebuie să încerci necontenit să urci foarte sus, dacă vrei să vezi foarte departe. Şi merită să încerci să faci totul, în speranţa că vei putea odată să intri în împărăţia sferelor celor înalte"[41].

BIBLIOGRAPHY

Barrow, John D.: *Cartea Infinitului,* traducere Irinel Caprini, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008.

Blaga, Lucian: *Opere 9. Trilogia culturii*, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

Mircea Eliade, „Coloana nesfârşită", *Secolul XX*, Nr. 10-11-12 / 1976

Eliade, Mircea: *Încercarea labirintului: Convorbiri cu Claude-Henri Rocquet*, traducere Doina Cornea, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Geist, Sidney *Brâncuşi / Sărutul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

George, Sergiu Al.: *Arhaic şi universal. India în conştiinţa românească,* Herald, Bucureşti, 2004

Giedion-Welcker, Carola: *Constantin Brancuşi*, traducere Olga Buşneag şi Ruxandra Buşneag- Iotzu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981.

Grigorescu, Dan: *Cuminţenia pământului*, Editura Meridiane, Bucureşi, 1988.

Ghinoiu, Ion: *Vârstele timpului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.

Hăulică, Dan: *Brâncusi ou l'anonymat du génie,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1967.

Dumitru Irimia, „Sensuri brâncuşiene în două încifrări poetice: Lucian Blaga şi Mircea Eliade", *Revista Limba română*, Nr. 10-12, Anul XVII / 2007

Jianu, Ionel: *Brâncuşi*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.

Micu, Dumitru: *Mircea Eliade. Viaţa ca operă, opera ca viaţa*, Editura Constelaţii, Bucureşti, 2003.

Micheli, Mario De: *Avangarda artistică a secolului XX*, traducere Ilie Constantin, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968.

Noica, Constantin: *Sentimentul românesc al fiinţei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Noica, Constantin: *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

40 Constantin Zărnescu, *op. cit.*, p. 81.
41 *Ibidem.*

Pandrea, Petre: *Brâncuşi. Amintiri şi exegeze*, Editura Vremea, Bucureşti, 2009.

Platon: *Timaios*, în *Opere*, VII, traducere Cătălin Partenie, Editura Ştiinţifică, Bucureşi, 1993.

Pleşu, Andrei: Pitoresc şi melancolie, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Sorescu, Marin: *Iona*, Casa Editorială Demiurg, Iaşi, 2004.

Alexandru Vlahuţă, „Cuminţenia pământulu", *Universul*, 7. XII. 1910

Vodă Căpuşan, Maria: *Mircea Eliade-spectacolul magic*, Editura Litera, Bucureşti, 1991.

Ursache, Petre: *Camera Sambo. Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi SRL, Bucureşti, 1993.

Zărnescu, Constantin: *Aforismele lui Brâncuşi*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 2009.

MYTH AND REALITY IN THE TROJAN EPISODE

Simona Maria Maracine
PhD Student, University of Piteşti

Abstract:We read Homer. We read him in our childhood, and then we do not read it anymore. Some poets may still read and study the Hellenic scholars and then undergo a comparative examination. But for the old, all of the education was based on Homeric writings, which was learnt by heart, and it was all explained by a reference to the lyrics of the Iliad or the Odyssey. This is what Heraclitus (commentator of the 1st century BC) tells us, for example, that it was the way to educate the ancient Greeks, giving Homer the food of the naive soul of the child: "We grow and he is always near us [...]. We can not leave him without immediately returning to his thirst to resume; contact with him can be said to end only with life". Xenophanes of Colophon (6th-5th centuries BC), in one of the remaining fragments, also tells us:" Since all, from childhood, they have taught Homer. "But we generally remained from his epics only with the remembrance of extraordinary, beautiful and unbelievable, mysterious and inexplicable fairy tales, and that is all. But did we not lose anything by stopping us in their interpretation, only to what could have sensed a child's mind and mentality from the hidden stone of his immortal verses?

Keywords: legend, myth, heroes, ancient, modernism.

Cetatea Troiei, denumită şi Ilionul (de unde şi numele poemului homeric, *Ilias*, „cântecul" despre Ilion), domina zona de nord-vest a Asiei Mici, făcând imposibilă circulaţia vaselor aheene dinspre Marea Egee spre Marea Neagră (Pontul Euxin). Argumentul acesta de natură economică a generat conflictul dintre greci şi troieni. (Menţionăm că denumirea curentă a grecilor în *Iliada* este aceea de *ahei*, în timp ce aceea de *greci* este rarisimă. Exegeza istorică păstrează însă apelativul generic, *grecii*.) Aşa cum se ştie, în ţinutul continental al Greciei, nu există un punct reperat la o distanţă mai mare de 60 de km. de mare; fiind grecii „oameni ai mării", se izbeau frecvent de restricţiile impuse de cetatea Ilionului. Conflictul era inevitabil. El va însuma nemulţumirea cvasi-generală a Greciei, iar Agamemnon va fi considerat căpetenia de necontestat a lor. (Conflictul acesta dintre greci şi troieni va primi, peste o mie de ani, o replică celebră în partea de apus a Mării Mediterane, denumită, în Imperiul Roman, *Mare Nostrum*, „Marea Noastră", iar evenimentul, id est războaiele punice, îşi vor afla ecoul într-o altă epopee, în *Eneida* lui Vergiliu.) Coaliţiei greceşti, consolidată prin nemulţumirile de ordin pur economic (şi subminată de dezbinările generate de eternele dispute pentru privilegii personale specifice speciei umane, conflictul – spre exemplu – dintre Agamemnon şi Ahile, dintre Aiax şi Ulise) îi va răspunde cu forţe pe măsură regele Troiei, Priam, care reuşeşte să le opună grecilor forţe adunate din zonele limitrofe,

din Propontida ori din zona Pontului (în *Iliada* sunt menționați și tracii cunoscuți pentru caii lor de luptă).

Pasul următor, de la realitatea de fapt la „poveste", va fi inerent evenimentelor de mare răsunet. Pentru că războiul troian, de zece ani – când luptele din acele vremuri se decideau într-un răstimp scurt – era perceput drept disputa dintre două continente. Răsunetul lui era iminent, nu putea să rămână închis intre granițele timpului său. În memoria colectivă va fi dăinuit ceva vreme până a se închega în acele structuri poetice specifice epocii.

Era timpul rapsozilor să vină și să încredințeze memoriei faptele de arme ale lui Ahile ori Hector (cei doi eroi, cei mai viteji din cele două tabere potrivnice). Faptele acestea se cuveneau învești mântate în vraja mitului. Iar poezia, însoțită întotdeauna și de muzică – versurile se cântau –, sporea farmecul recitărilor. Faptele de arme ale *eroilor* erau astfel slăvite, încât aceștia își depășeau condiția umană. Preamăriți hiperbolic, ei căpătau și atribute aparținând divinităților. Privită din acest punct de vedere, epoca poemelor homerice este cunoscută drept epoca eroilor.

Încercând o disociere între legendă și mit, acesta din urmă ar denumi „povestea" cu implicațiile etiologice ale fenomenului, pe care rapsodul le află /primește deja din „gura" poporului și pe care el le întregește prin legendă. Ținând seama de originea mitică a multor legende despre *eroi* (Castor și Pollux, frații Elenei și ai Clitemnestrei, se nasc, de pildă, după un mit bine cunoscut, dintr-un ou de argint, imagine artistică sugerând strălucirea cerului), se vede limpede cât de labilă era granița dintre mit și legenda eroică, aceea care va prelua datele mitului. (*ab ovo gemino, din oul geamăn născuți*, spune Horațiu, *Ars poetica*, v.148), consacrându-i ca eroi.

Literatura greacă începe cu poezia (așa cum îndeobște stau lucrurile și în alte literaturi) și anume cu Homer. Dar tradiția greacă amintește de prezența și a altor poeți, prezențe hieratice, legendare – poeții prehomerici. Unul dintre cei mai cunoscuți este Orfeu. Participant la expediția argonauților în Colhida (Nordul Pontului Euxin), Orfeu are de înfruntat urgia valurilor, precum mai apoi Ulise, dar și capcana cântecelor de sirene ori coborârea în Infern. Deosebirea dintre Orfeu ca predecesor al războiului Troian și Ulise constă în finalitatea peripețiilor lor, vom spune, cu caracter inițiatic: Orfeu este în curs de formare a personalității sale religioase, lui fiindu-i atribuite imnuri și cântări religioase, precum și o *Teogonie* (*Hieroi logoi*), în timp ce Ulise este în căutarea rădăcinilor sale telurice. Amintim și pe *Musaios*, un alt poet hieratic *prehomeric*, sau pe *Eumolp*, fiul acestuia, tată și fiu hărăziți muzelor, respectiv cântecului (*molpé* – „cântec"), autori și ei de *imnuri religioase*.

Înaintând către Homer, id est către autorul consacrat de tradiție poeziei epice cu statut de epopei, s-a pus problema formei în care au circulat inițial legendele despre eroi și zei: proză sau versuri. Răspunsul ni-l oferă Homer în *Odiseea*, cântul XVII, v. 512 sq: Eumaios spune că Ulise *i-a povestit* – așadar este vorba de proză – întâmplările prin care a trecut, iar el l-a ascultat cu încântare timp de trei zile și trei nopți. Apoi Eumaios compară farmecul *povestitorului* cu cel al *aedului* (cântărețului în versuri); ascultându-l, nu te satură vreodată vraja lui . „Reiese limpede că *povestirea în proză* a coexistat cu *cântecul epic* și *cântecul liric* (*cf.* Adelina Piatkowski, *Istoria literaturii grecești. Epoca preclasică*, sec. IX-VI î. e. n. Editura didactică și pedagogică, București, 1962, p.54). Lămuritor este și pasajul din *Iliada* (IX, v. 182-195): trimișii lui Agamemnon la Ahile spre împăcare în „cumplita mânie ce aprinse p-Ahil Peleianul" îl găsesc pe erou cântând, alinându-și durerea în strunele lirei, ascultat de bunul său prieten, Patrocle. Conținutul versurilor îl constituiau faptele de vitejie ale eroilor, iar forma de exprimare era în versuri nu recitate, ci cântate în acompaniament de liră. Ahile nu era un *aed* de profesie, profesia

lui fiind armele. Ulterior, personaje precum Ahile se vor delecta ascultând cum cântă profesioniştii – *aezii*.

Se cuvine menționat și episodul *Femios.* Considerentul este unul de limbă, Femios fiind cel care, pentru prima oară – și asta se întâmplă în *Odiseea*, XVII, 344 sq., formulează și rostește cuvântul *autodidact*, vocabulă care va onora învățământul dintotdeauna. Pentru că uneori profesiunea de aed se transmitea din tată în fiu, Femios spune cu un orgoliu vădit: *autodidactos eimi*, „eu sunt un autodidact ". Își face așadar intrarea în limbă un cuvânt care va marca o carieră strălucită.

Existau cântări ce se închegau în jurul diferitelor subiecte mai sărace, ori mai bogate. Dintre toate ciclul troian era cel mai cunoscut. Redăm cuvintele de apreciere care încă pot fi date de exemplu ca mod de a cinsti arta și pe reprezentanții aceștia, într-o epocă marcată de practicile dure, inumane ale sclaviei, pentru că aezii erau, totuși, artiștii timpului : „O, Demodoc, pe tine eu te laud / Mai mult decât pe-oricare om din lume. /Sau Muza te-a-nvățat sau chiar Apolon, / Căci prea zici bine tot ce făptiură / Și pătimiră și trudiră-aheii, /De parc-aieve-ai fost și tu de față, / Ori altul ți le-a spus din auzite. /Dar treci acum la alta și ne cântă / Ce-a fost cu calul cel de lemn, pe care / Epeos îl clădi cu ajutorul / Minervei și Ulise în cetate / Drept cursă-l duse-apoi, ticsindu-l / Cu oameni care pustiiră Troia. / De-i povesti așa frumos și asta, / Mărturisi-voi tuturor în lume / Că-n adevăr dumnezeiesc ți-e darul" (*Odiseea*, VIII, v. 665-679, traducere Murnu,).

Se ajunge apoi la practica recitării propriu-zise. Elementul muzical nu se pierde în totalitate, dar cade în sarcina accentului specific limbii grecești, care face să se păstreze modulația vocii, „cântecul" provenind din acel accent muzical, precum și din succesiunea silabelor lungi ori scurte. Nu se renunță nici la acompaniamentul lirei. Versul *recitărilor* este hexametrul, numit de Aristotel *vers eroic*, găsit a corespunde unui text narativ în registrul grav. Interpreții acestui gen de recitare se vor numi *rapsozi*. Nefiind într-atât de solicitat de efortul cântării, compozițiile rapsodului erau mult mai întinse. Se încheagă astfel premisele apariției unor lucrări de proporțiile epopeilor homerice, cu toate exigențele pe care le presupune genul major al operei: cristalizare în formă poetică a unui material epic extins. Se pare că Homer aparținea cercurilor de rapsozi din Asia Mică. Și atunci este de la sine înțeles ce purtători de mesaj artistic erau acești „trubaduri" *ante litteras*!

Cu certitudine că legendele care gravitau în jurul subiectului despre războiul troian erau cunoscute înainte ca materia epică să se fi coagulat în structura superioară a operei – *Iliada*. Rapsodul de geniu, poetul, Homer, selectează din narațiunea vastă secvențele care ilustrează, esențializează. Sau, cum spune Horațiu, poetul nu urzește războiul troian de la „oul cel geamăn": *Ars poetica*, v.148-150 (N. Conform legendei, Elena este cauza iscării războiului dintre greci și troieni. Dar Elena este sora fraților gemeni, Castor și Polux, născuți dintr-un ou de argint. A povesti de-a fir a păr despre războiul troian ar însemna a purcede de la Elena, sora celor doi frați născuți din *oul geamăn*.) Multe secvențe din narațiunea epopeii sunt locuri comune în recitările rapsozilor și pot constitui, fiecare în parte, un nucleu epic cu valoare autonomă; mânia lui Ahile, spre exemplu, este tema esențială, subiectul evocat din primul vers – în textul grecesc este chiar primul cuvânt – din *Iliada*: „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul". Cu toate acestea, în cânturile următoare tema *mâniei* ca fir epic coordonator se estompează, pare a fi uitat, ca și când s-ar fi anulat de la sine și numai reflecțiile de orientare retrospectivă (de ce toate acestea ?; care să fie cauza?) ne aduc în memorie argumentul indignării eroului. Ca apoi, spre sfârșitul *Iliadei* să revină cu așa intensitate, încât partea aceasta a poemului să capete proporțiile unei adevărate *Ahileide*. Se consolidează aici și motivul prieteniei ca principiu de viață: Ahile avea de ales între a-și răzbuna prietenul (Patrocle) ucis de

căpetenia troienilor (Hector), (intrând în luptă, destinul lui era să-şi găsească sfârşitul lângă zidurile Troiei) ori să rămână în afara luptelor sângeroase, să-şi cruțe viața şi să se sfârşească de bătrânețe în ținuturile patriei sale. Pentru erou însă balanța înclină către gloria armelor şi a posterității, iar mai presus de aceasta, către datoria împlinirii unei misiuni alese: răzbunarea prietenului ucis. (N. Astăzi, dacă faptele de vitejie de sub zidurile Troiei ale lui Ahile mai sunt uitate, prietenia Ahile – Patrocle ilustrează virtutea prieteniei în existența ei paradigmatică.)

Poetul evită inspirat episoadele minore care ar fi făcut să scadă tensiunea povestirii. Spre exemplu, Paris trece trufaş în rândurile din frunte ale troienilor. În clipa în care dă cu ochii de rivalul lui, Menelau, în dragostea pentru aceeaşi femeie, privirea i se întunecă. Homer evită însă rezultatul unei monomahii între soțul părăsit şi amant. Acțiunea operei ar fi devenit simplistă, nespectaculară. De altfel, poetul restrânge acțiunea *Iliadei* la câteva zeci de zile, concentrând aici „reverberațiile" anterioare, ale unei dispute polemice de zece ani. Dar „incursiunile întrecut nu sunt presărate la întâmplare, ci se leagă oarecum între ele de la un cânt la altul. Poetul a ales cu discernământ momente şi mituri sugestive pentru înțelegerea lumii eroice şi pentru valorificarea intențiilor dramatice de ansamblu din *Iliada "*. (A. Piatkowski, *op. cit.*, p.71). Un exemplu cum nu se poate mai ilustrativ: grecii se află în fața unei confruntări din cele decisive cu troienii. Bătrânul şi înțeleptul Nestor vine în fața trupelor grecești, aşa cum se impune în pragul unei lupte, cu vorbe de îmbărbătare, printre care presară şi presagiile unui semn ceresc. Le reamintește comilitonilor săi cum, la plecarea expediției din insula Aulis, un balaur ivit la rădăcina unui platan înalt se furişează printre ramuri şi frunziş până spre vârful copacului, unde se ascundeau „pitulate în cuib piscuind vrăbiuțe plăpânde". Înghite cei opt pui şi pe mama lor, a noua, după care Zeus preface monstrul în stană de piatră (*Iliada*, II, 305-319). Descifrând mitul, cele nouă vrăbiuțe prevesteau – *de parcă ar fi deunăzi* – zice poetul, cei nouă ani de suferință la zidurile Troiei, ca apoi, ultimul, să vină cu biruința. Astfel inserează poetul în spațiu compact structural episoade din evoluția războiului troian, din care Homer decupează o durată restrânsă, spre care converg însă, prin abile artificii poetice, ecouri din timpuri trecute, „actualizând" datele unui mit ancestral, evidențiind trăsături ale narațiunii rapsodice.

Faptul că zeii intervin *adânc*, până la nivelul vieții de rând, al umanului, încât riscă uneori să fie răniți ei, nemuritorii, este dovada plasării lor, în ierarhia puterii divine, nu în prim planul acesteia pe care îl ocupă *Moira, destinul*, putere abstractă care aminteşte şi oamenilor şi zeilor că tot ceea ce a fost *sortit* să se întâmple se va întâmpla. În epoca arhaică, ilustrată de Homer în *Iliada*, nu se poate vorbi totuşi de atotputernicia Moirei, de vreme ce termenul însuşii nu apare decât o singură dată, dar sub „înfățişarea" *Kerelor*, divinității ale morții (cântul XXII). Zeii sunt însă aceia care fac jocul la nivelul omenescului, ei intervin zădărnicind ori favorizând anumite întreprinderi ale muritorilor. Iar dacă vrajba dintre oamenii este întreținută de nemuritori, înseamnă că relațiile înseşi dintre aceştia nu sunt într-o deplină concordie. Este posibil, pentru că, aşa cum există rivalități între cetăți, *recte* între cetățile Greciei şi Troia şi aliatele acesteia din Asia Mică, concurență – cu corolarul acesteia, *adversitatea* – există şi în templele şi sanctuarele zeităților, unele mai vechi, tradiționale, altele noi, infiltrându-se insidios într-un „areal" de credință deja „arvunită". Nu sunt însă acestea temerile eroilor lui Homer; acestea sunt judecățile noastre, ale individului *post-homeric*, moştenitorul îndoielilor Casandrei (pline de adevăr de altfel) şi nu ale credincioşilor atleți ai morții de pe câmpul din fața cetății lui Priam, care ştiu să aducă jertfe zeilor lor şi să le solicite bunăvoința.

Dar, mai presus de acesta, glasul lui Aristotel: „În tragedii trebuie să introducem miraculosul, dar în epopee e cu putință să mergem chiar până la elementul irațional, unul

din principalele izvoare ale miraculosului [...] Miraculosul e plăcut de altfel; dovadă, faptul că toți oamenii care povestesc ceva, adaugă și de la ei, cu gândul de a plăcea" (*Poetica*, 1460 a, 10-15, traducere Balmuș). Miraculosul îi surâde, de bună seamă, și lui Homer: și el pune la cale stratageme ale zeilor, descinderi ale zeilor în stil *deus ex machina*, ori peripeții neprevăzute.

La un moment dat ai impresia că adevăratul război se duce în Olimp, cei de pe pământ purtând un război secund, singura carte câștigătoare fiind faptul că aici se și moare. Zeus însuși se revoltată împotriva înverșunării peste fire a sorei și soției sale, Hera, împotriva troienilor: „Nefericito! Ce rău așa mare ai văzut la Priam / Și de la fiii lui Priam, de tot năzuești și de strădui / Troia să surpi și să spulberi temeinic zidita cetate? / Numai de-ar fi să te furișI pe porți și pe-naltele ziduri / Și să-l înfuleci pe Priam de viu și pe fiii lui Priam / Și pe troienii ceilalți, c-așa potoli-ți-ai necazul!" (IV, 31-36).

Sunt și zeii oameni! Stările sufletești ale zeiței Thetis, mama lui Ahile, sunt aceleași cu ale ultimei (cu condiția să fie și prima!) mame de pe pământ; cunosc și ei grotescul (Ares, războinicul, cade rostogolindu-se, lovit de un bolovan întru totul ordinar), dar și sublimul atunci când inspiră venerație amestecată cu teamă; Zeus cutremură Olimpul, întunecă văzduhul, trimite ploaie cu sânge ... Și asta pentru că rapsodul de geniu înțelege să acorde epopeii ceea ce i se cade stilului propriu: grandoarea cuvenită.

Dacă zeii înșiși sondează atributele omenești, înseamnă că acestea nu sunt cele de pe urmă, ori demne de disprețuit. Cu atât mai mult vor proceda astfel eroii lui Homer, ei care vizează o bună situare în ierarhia valorilor umane, dar și o glorie care să le asigure faima peste veacuri: „Dacă la Troia statornic rămân și mă-n caier sub ziduri, / N-o să mă-ntorc înapoi, dar slava-mi în veac o să fie" (IX, 407 sq.). Numai că *slava* lui Ahile se numără doar în „a te distinge mereu, a-i depăși pe ceilalți și a nu-ți face de râs neamul strămunilor"(VI, 208-210), dar și în a călca pe cât mai multe cadavre ale dușmanului, a-ți exhiba armurile spoliate. Morala societății gentilice, așa cum prinde relief în confruntările din *Iliada*, adună cele bune: cultul prieteniei, respectul bine întreținut față de oaspeți, pietatea, respectul cuvântului dat, al jurământului, dar nici nu ocolește cruzimea cu care sunt tratați troienii asediați. S-a spus, pe drept, că în *Iliada* se plânge des, lacrimile curg fără opreliști, că ar exista deci o voluptate – am spune – a evidențierii suferinței, dincolo de rigorile stăpânirii de sine, autocontrolului, „gestionării" suferinței în parametrii raționalului. Se plânge așadar ca în Orientul acela nestrunit de puterea rațiunii, puțin barbar. Dar ... nu de lacrimi ne plângem, ci de *rușine* atunci când ea nu există: „Mila din suflet Ahile-și pierdu și-i lipsit de rușine, / Simțul de care legat e tot răul și binele lumii" (XXIV, 42-43). Sunt cuvintele zeului, de învățătură pentru ființa umană dintotdeauna. Valabilitatea acestora este confirmată de eroul troian, Hector, care, atunci când soția îl imploră să rămână între zidurile Troiei, să nu-și lase „Fiul lipsit de părinte și văduvă biata-ți femeie" (VI, 428), îi respinge cu blândețe rugămintea: „Grijile aceste, femeie, mă bat și pe mine, dar tare / Mi-ar fi rușine de-ai mei, de bărbați și femei de la Troia, / Dac-aș fugi de război și aș sta tupilat ca mișelul"(VI, 437-439). Pentru faptele lui neconforme cu spiritul dreptății, numindu-se aceasta fie și *rușine*, Ahile nici nu este de condamnat prea mult. Cât poate fi de corectă judecata lui, cum poate el să păstreze o măsură în mânia provocată de o nedreptate săvârșită pe față? Nu s-ar fi chemat aceasta lașitate, slăbiciune? Cum s-ar fi putut ridica el deasupra cumplitelor suferințe pricinuite de moartea prietenului dacă nu prin încălcarea jurămintelor? Și apoi, este el chiar *liber* în luarea deciziilor, când este urmărit de spectrul propriei morți pentru „vina"de a fi viteazul între viteji? O soartă, *moira*, constrângătoare nu poate deforma niște judecăți iscate altfel decât firescul vieții știut și neștiut deopotrivă de fie care în parte? Forța lui cosmică aparține unei alte lumi și numai acolo, în lumea lui, a mitului personal poate fi judecat fără putința de a greși.

Agamemnon însă este paradigma epocii lui (epoca eroilor). Orgolii, trufie, nu ciudățenii – nici măcar! –, ci atributele unui *anax andrón*, „stăpân de bărbați". Nici să fugă din luptă nu îndrăznește, nici să reziste fără Ahile. Mai mult supărarea viteazului pare a-l ține în fruntea taberei, de vreme ce, după împăcarea cu Ahile (cântul XIX) prezența sa devine episodică.

Ar mai figura în țesătura „poveștilor" din *Iliada* și un personaj care captează toată atenția și duioșia autorului – rapsod, dar și a cititorului. Un personaj colectiv pe care îl așteaptă o soartă jalnică. Este suita femeilor, mame, soții, tinere fete, care pândesc cu ochi îndureraţi spre un viitor incert. Iar dacă au statutul de sclave, atunci, participând la riturile funebre ale vrunei căpetenii, se dezlănțuie într-un plâns jalnic, pentru că pe ele însele se plâng: „Astfel îl plânse Briseis, și jalnic femeile roabe, /Chip că boceau pe Patroclu, nevoia-și plângeau fiecare"(XIX, 298-299).

Afirmam mai sus că războiul se poartă deopotrivă în Troada, în fața zidurilor Troiei, dar și în Olimp. Războiul se duce însă și în sufletul rapsodului. Homer îi simte și pe greci și pe troieni ca fiind de-ai lui. Desigur, pentru că sunt ființe umane cu toții, sunt purtători de iubire, de ură, de sentimente părintești, filiale, conjugale. Dar Asia Mică, prin colonizare, va deveni parte a Greciei, aici se va înfiripa unul dintre cele mai importante dialecte ale limbii grecești, dialectul ionic. Se consolidează un raport de conubialitate etnică. Spunem aceasta și pentru a justifica afecțiunea de care sunt înconjurați troienii în stare de asediu. De partea cui este, de fapt, Homer, de partea grecilor care vin să răzbune o nedreptate ce li s-a făcut, ori de partea troienilor făptuitori? Chestiunea aceasta a cauzei dintâi, *ab ovo gemino*, cum spune Horațiu, este lăsată în suspensie, ea nu mai funcționează ca operator logic în acțiunile lor, în rivalitățile războinice dintre greci și troieni. Nu știm dacă Homer a fost patriot ori nu (s-a spus și asta: că n-ar fi fost!). Esențial este că sufletul lui vibrează la trepidațiile vieții în suferință. Portretul lui Hector, „cel care ține cetatea", este de o profundă sensibilitate. Scena despărțirii de soția sa, Andromaca, dialogul de la suferință la suferință al acestora este înduioșător, ar înmuia și o piatră, dar un suflet. Într-un dialog de o tristețe copleșitoare eroul mitic al rapsodului strecoară totuși nota de solemnitate, de gravitate umană, de responsabilitate civică. Cutezăm prea mult oare dacă von afirma că Homer are presentimentul mapamondului ca patrie a creștinului? Nu există în *Iliada* portret mai uman decât acela al lui Hector. Iar prezența fiului său, Astianax, „domnul cetății", prea fraged pentru o astfel de suferință, duce către culme. Ce valoare ar mai prezenta un patriotism din calcul rece înaintea „rațiunii" sufletului, iubirii?

Ceea ce-i călăuzește pe creatorii mitului troian este spiritul de obiectivitate. Ei nu se limitează la preamărirea propriilor eroi. Poate că, dacă ar fi procedat astfel, s-ar fi bucurat de o mai bună primire la curțile acestora, dar recunoașterea lor în timp ar fi pălit. Luând însă drept monedă de schimb la vămile timpului valorile recunoscute dintotdeauna ca neperisabile, anume virtuțile sufletești, plăsmuindu-le, modelându-le, umanismul lor atinge profunzimi de nebănuit. Omul mitului are un suflet pe care nu-l afli oricând și oriunde. Troia se prăbușește, dar nu pentru că troienii ar fi niște firi nevrednice, fricoși ori lași. Ci pentru că aceasta este voința zeilor. Dar pentru aceasta nu se revoltă, mâinile lor se ridică spre cer nu pentru hulă, ci pentru îndurare. Frumoasa Elena nu poartă nicio vină în ochii troienilor; ce vină poate să aibă frumusețea? Ea, frumusețea, se hrănește din propria-i sine, precum setea din apă, foamea din pâine, iar iubirea din iubire. Troienii nu-i reproșează nimic, nici Priam, nici Hector, mărinimia troienilor e desăvârșită; ea este singura care regretă starea jalnică a cetății Ilionului. (pana aici este corectat)

În termeni moderni, personajele lui Homer au stil, au manieră, o anumită culanță a receptării, nu se aruncă în ponegriri asupra celor vinovați, greșelile găsesc iertare, înțelegere din perspectiva deloc îngustă a spectrului uman cu bunele și relele lui.

Tribulațiile sufletului se regăsesc pretutindeni, altfel spus perfecțiunea mai șchioapătă și ea, aliniindu-se firescului. Epopee războinică, *Iliada* nu preamărește războiul. Zeul războiului, Ares , supranumit „ucigașul", nu este iubit de nimeni, dimpotrivă. Descrierea luptelor, a armelor, mânuirea acestora întreține firul narativ, dar războiul (*Bella matribus de testata*, „războaiele detestate de mame", zice Horațiu) rămâne răul social conștientizat. Rolul lui Ares în trama *Iliadei* este cât se poate de ingrat. Iar Homer, pe cât de ilustru se arată în descrierea scenelor de luptă, pe atât de înverșunat dușman al războiului se dovedește a fi.

Așadar, literatura este aceea care plasează mitul în mediul lui favorabil, în mediul uman, în contextul relațiilor dintre oameni. Literatura, cu cortegiul ei de personaje, este vehiculul care transportă mitul din generație în generație.

THE ODYSSEY. THE MYTH OF RETURN

Simona Maria Maracine
PhD Student, University of Pitești

Abstract:Read, commented, praised or disapproved, yet still read, the Homeric epics have meant for the culture of Europe the most widely spread and profound echoes of literature in the consciousness of the ages. The Iliad and the Odyssey were also inspirational for other genres of literature: lyrical poetry, but also drama (comedy or tragedy). Then, in support of these great books, came the appreciations, the "verdict" of the posterity, which cannot be ignored, and which were, generally formulated in an enthusiastic register. The children of the Greeks and, somewhat later, of the Romans, opened their eyes to mind, intelligence and sense on Homer's texts. Homer was the teacher's manual, the students book, the enheiridion, but also the didactic myth of a cultural age. A remarkable heroic myth sublimated in a cultural myth.

Keywords: tradition, return, epic, gods, humanity.

Odiseea este „povestea” *întoarcerii* (*nóstos*, în limba greacă) lui Ulise, după înfrângerea și distrugerea Troiei, în Itaca, ținutul natal, dar a unei întoarceri care nu a fost un periplu „de plăcere”, ci marcat de suferințe (*álgos*, durere) de neimaginat. *Odiseea* dăruiește astfel limba cu o vocabulă de anvergură: *nostalgia*, dar îmbogățește și sufletul cu un sentiment dintre cele alese, pentru că nici cuvântul nu face parte din categoria ținutului, el construindu-și o realitate adecvată.

Itaca lui Ulise, în lipsa acestuia, este și ea sub starea de asediu, casa (palatul) eroului Troian, *bazileul* Itacăi, și soția acestuia, credincioasa Penelopa, fiind în vizorul pețitorilor hămesiți de putere și bogății. Materia epică a poemului o constituie vechile povești marinărești, care abundau, fiind epoca – sec . al VIII-lea – marilor colonizări. Fiecare epocă își are istoria, fiecare istorie își urzește propriile „istorioare”. *Odiseea* vine în urma *Iliadei*, o „moștenește”, prin aluzii ori amintiri poetul făcând frecvente trimiteri la materia epică a *Iliadei* în cuprinderea largă a ciclului troian.

Distanța în timp dintre *Iliada* și *Odiseea* conduce către evidente diferențieri în materia epică a celor două epopei. Auditoriul narațiunilor rapsodice pretinde subiecte noi, inovații poetice care să-l surprindă. Rapsozii vor fi și ei în căutare de surse noi de inspirație și le vor afla în miturile și legendele africane ori asiatice. Va domina așadar în anumite cânturi (de început, spre exemplu) ale *Odiseeitradiția greacă*: fapte de arme ale eroilor, apoi acele *întoarceri*, *nostoi*, de la Troia. În alt plan, vor fi integrate *Odiseei* povestiri aparținând fondului mitic și practicilor de magie *africane*, încifrate și des-cifrate în avatarurile însoțitorilor lui Ulise.

În al treilea rând, *tradiția asiatică*, cu încărcătura ei mistico-religioasă, a fost preluată de poetul / poeții ionieni și valorificată în poemul epic *Odiseea*. Anumite teme, precum tema soției credincioase care își așteaptă soțul plecat, aparține folclorului populațiilor nordice indo-europene.

În introducerea (*prooimionul*) epopeii auditoriul este prevenit că au fost selectate episoadele cele mai reprezentative. Într-adevăr, poemul își fixează începutul în cel de al nouălea an al peregrinărilor lui Ulise. Este anul de cumpănă (similar stau lucrurile și în *Iliada*, același an al 9-lea), când tensiunile ating apogeul: peţitorii se simt amăgiți, ei pun în primejdie viața lui Telemah, Penelopa este constrânsă să ia o decizie. Nici „viața" lui Ulise nu este ușoară de n-ar avea câte o putere divină care să-i vină în sprijin și să-l sfătuiască asupra binelui de urmat. Nici el însuși nu este întotdeauna o călăuză sigură a propriului sine, deznădejdea, tentațiile, slăbiciunile omenești mușcă adânc uneori. Și totuși, găsește rezerve să se autoînfrângă atunci când culorile zilei îl ademenesc. Tactul diplomatic nu-i lipsise vreodată lui Ulise (a se vedea soliile din care făcuse parte în misiuni delicate încredințate de căpeteniile aheene la Troia), atât de abil conduce firele acțiunii, adună recunoaștere lângă recunoaștere, sondează credința unora, se distanțează de trădători, încât planul de răzbunare îi reușește spectaculos. Cât despre poet, contrar unei logici a firii care propune compasiune, înduioșare la vederea unor trupuri neînsuflețite, căzute unele peste altele precum trunchiurile unor copaci pe unde trecuse furtuna, pedeapsa lor vine ca o lege divină, necruțătoare, într-atât de măiestrit își îndrumă pana poetul. Ca apoi tot poetul, după ce ne-a pustiit sufletul dedându-ne urii, să ne deschidă larg porțile spre inalterabila rezervă de umanitate a ființei umane. Când îl vede pe Ulise „măcelărind" la peţitori „ca un leu care sfâșie un bou pe la pășuni", bătrâna Euricleea exultă, dă glas adevăratelor simțăminte pe care le nutrise față de acești oaspeți nedoriți ani de-a rândul. Ulise o domolește, în vorbe înțelepte, spre a nu cădea în exces, în lipsă de măsură: „Taci, doică, și te bucură în tine, / Dar nu mai chiui, că nu-i a bine / Să te mândrești cu moartea unor oameni. / Că lor le puse capăt doar ursita / Ce-a fost de sus și-a lor nelegiuire, / Că nu cinsteau pe nuciun om din lume, / Nici bun, nici rău, apropiat de dânșii, / Și deci din mișelia lor muriră / Așa de crud" (XXII, 499-507).

În răstimpul dintre *Iliada* și *Odiseea* zeii Olimpului parcă și ei au suferit transformări vizibile la o privire atentă. Disputa lor nu mai este una aprigă, au și ei preferințele lor, simpatii ori antipatii, dar acestea nu degenerează în dispute aprinse. De altfel, angajamentul lor este acum de ordin secund, pe primul plan situându-se voința lui Ulise de a ajunge acasă, unde se știe că este așteptat, *tele-mahia* lui *tele-mah* Ulise presimțind-o cumva *tele-patic*. Nici nu prea își găsesc rostul aici zeii, când fiecare își are locul și rolul bine determinat în ierarhia morală a faptelor între bine și rău. Pe cine să ajuți? Pe peţitori? Dar zeul nu este un advocat care să-și adune clienții din vânătorii de lozuri norocoase. Care este virtutea peţitorilor, onorabilitatea lor? Ulise însă se bucură de protecția constantă a zeiței Atena nu numai pentru că ea este proteguitoarea tuturor aheilor, dar și pentru calitățile acestuia, pentru inteligența și iscusința lui. Între zeu și om se consolidează o reciprocitate a simțirii. Calitățile protejatului Atenei, calități intelectuale și morale, sunt mărci, la nivel divin, ale zeiței înseși. Începe să mijească, în atitudinea omului față de zeu, respectul, cinstirea temătoare, venerația. Este *pietatea* aceasta, sentiment / stare ce se va manifesta deplin, esențial, la Eneas, urmașul troienilor, personajul *Eneidei*, epopee a poporului roman.

Oamenii, în judecățile lor pripite și părtinitoare de sine, se precipită să-i învinuiască pe zei atunci când vina este eminamente a lor. Ei nu observa asta, dar zeii da: „Doamne, / Cum oamenii pe zei îi tot defaimă! / Și-nchipuie că de la noi vin toate / Necazurile lor, ci dânșii singuri / Cu-a lor păcate și-nrăiesc ursita" (I, 49-53). În *Odiseea* se pune problema responsabilității omului pentru faptele sale, problema conștiinței ca instanță responsabilă. Ființa umană, în loc să-și exerseze la tot pasul reproșul divin și defăimarea divinității, în loc să se lupte cu zeul (*theomachein*), mai cuminte ar fi să practice virtutea răbdării. Este virtutea care îl caracterizează – printre altele – și care îl poartă spre izbândă pe Ulise.

Stând față în față, Ulise și pețitorii, dreptul și nedreptul, la judecata zeilor cine va avea câștig de cauză? Predestinare există, dar în măsura în care există și responsabilitate personală, după cum nici lumea zeilor nu se întrece în decizii absurde, în capricii, în arbitrar și hazard. Puterea zeilor numai este sugerată prin gigantism, precum în *Iliada*, autoritatea lor nu stă în proporțiile lor urieșești, ea fiind expresia darului divin.

Personajele din *Odiseea* sunt altfel construite, arată altfel decât eroii *Iliadei*. În poemul eroic dintâi o trăsătură comună tuturor, vitejia lor, nelipsită, făcea diferența între eroi prin gradul ei de intensitate. Sigur că mai existau și alte calități care-i diferențiau, iar poetul – rapsod îi „însemna" cu câte un epitet care-i făcea singulari în iureșul unui eroism de arme egale. În *Odiseea* însă, „armele" lui Ulise sunt altele. Ele se presimt deja din *Iliada*, când Ulise își probează calitățile care îl vor face să supraviețuiască în condiții de vicisitudine în *Odiseea*. Eroul de altădată nu-și pierde virtutea războinicului autentic, a luptătorului atunci când momentul o cere cu necesitate. Calitățile lui prind relief însă cu precădere în zonele iscusinței, răbdării, inteligenței, în fond ale firescului uman, nicidecum eroic. Nu-l vedem pe Ulise atletul răbdării, îndurător al suferinței, în condițiile idealului eroic impus de rapsod în *Iliada.* Cel de-al doilea Ulise, altfel spus Ulise al celui de-al doilea Homer, are drept aliat de nădejde iubirea pe care nu concepe să o negocieze nicicum, nici măcar contra nemuririi. Calipso, spre exemplu, de-atâta nemurire, a uitat că viața, pentru miriadele de ființe trăitoare în condițiile inevitabile ale îmbătrânirii și morții, are totuși farmecul ei, ea nu înțelege cum de Ulise îi preferă o muritoare. În răspuns, Ulise, coborând condiția muritoare, de fapt o înalță: „ ... știu și eu deplin că nu-i ca tine / Cumintea mea nevastă Penelopa / De mândră la privit și de-arătoasă, / Căci ea e o femeie muritoare, / Iar tu ești o zeiță fără moarte / Și fără bătrânețe. Dar eu totuși / Mereu doresc și năzuiesc odată / S-ajung la mine, să mă văd în țară, / Și de m-ar bate iar vreun zeu pe mare / Eu voi răbda, doar știu să rabd necazuri, / Căci multe am pățit, răbdat-am multe ... (V, 282-293).

De fapt, cel dintâi atribut care-i aparține lui Ulise și pe care îl întâlnim în cele dintâi versuri ale poemului nu este „mult încercatul", *polýtlas, „*mult răbdătorul*",* ci *polýtropos*, pe care traducătorul *Odiseei* în limba latină îl redă prin *versutus*, „iscusit", dar și „viclean", „cu multe fețe". Într-adevăr, Ulise se adaptează cerințelor unei lumi în schimbare, iar schimbările cer multă iscusință, diplomație insidioasă. O schimbare din temelii, nou-nouță este privită cu suspiciune. Este perioada marilor colonizări grecești. Aheii se infiltrează în ținuturi noi, unde poate că nu sunt primiți chiar cu brațele deschise. În fond sunt niște necunoscuți, niște străini. De unde graba asta să te încrezi în primul venit? Grecul sosit astfel în locuri necunoscute – mai mult ori mai puțin –, printre străini de neam, trebuie să fie prudent, cu tact (dacă nu chiar viclean), iscusit în multe. Și, mai ales, un destoinic navigator, pentru că altfel cum ar fi putut el să ajungă acolo decât pe mare? Confruntându-l pe Ulise cu asemenea calități – care pot fi tot atâtea defecte, în funcție de natura cazului și a întrebuințării acestora – se observă că îl reprezintă. Din Troia Ulise nu va fi pornit spre casă singur, ci comandant al concetățenilor lui, cărora în Itaca le fusese bazileu, în luptă conducător, iar acum năierul cu grad superior în misiunea întoarcerii. Dar, la primele semne de privațiuni ale libertății ori de alt fel, cel dintâi gând va fi acela al răzvrătirii, al neascultării, nesupunerii, ceea ce se și întâmplă de se ajunge la pierderea tovarășilor de expediție. Judecat astfel, Ulise rămâne „eroul"de pe câmpul de luptă troian, dar și șeful unei expediții de colonizare.

Poziția lui Ulise în comparație cu alte personaje masculine ale poemului este similară aceleia a regelui de pe tabla de șah: dincolo de rege nimic nu există, de asemenea ideea de sacrificiu întru salvarea regelui. Zeița însăși, chiar dacă Ulise îi adresează rugăminți fierbinți, ea pare că se îngrijorează de soarta regelui mai presus de

firea ei zeiască. Astfel poetul a mizat pe *rege* şi a pus în joc strălucirea geniului său creator.

Penelopa, la rândul ei, face figura unei femei frumoase prin strălucirea înţelepciunii, *perífron*, „înţeleapta", fiind epitetul homeric al reginei. Chiar dacă nicio fericire nu o răsfaţă, asupra capului ei nu planează măreţia tragicului; ea nu poate fi Andromaca.

Un timbru aparte poartă fiica regelui Alcinou, Nausicaa. Pune aici poetul, în acest chip feciorelnic, un mănunchi de virtuţi şi principii morale din sfera aristocraţiei gentilice. Întâmplarea face ca acest străin frumos să fie aruncat de valuri pe plaja mării tocmai la vârsta copilei care aşteaptă dragostea. Ulise însă întrerupe iluziile unei posibile iubiri, Nausicaa urmând să ipostazieze *in aeternum* preludiul dragostei, faza ei de graţie.

În multe privinţe *Odiseea* îmbogăţeşte arsenalul homeric cu elemente noi. Alta este atmosfera poemului lui Ulise, personajele, miturile sunt altele, deşi păstrează multe contingenţe cu poemul eroic. Miraculosul în *Iliada* „venea" din Olimp, din intrigile, amestecul zeilor în acţiunile muritorilor. În *Odiseea* miraculosul revendică procedee magice, ţinuturi fantastice, personaje iscate din imaginaţia comună. Se ajunge astfel la înnoirea eposului homeric prin aportul noilor experienţe de viaţă. Multe se înnoiesc în *Odiseea*: acţiunea (capătă suplеţe şi coloratură), personajele, lumea Olimpului, miraculosul în genere.

Despre stilul celor două eposuri homerice – pentru că *Iliada* şi *Odiseea* în toate se definesc prin comparaţie, prin punere faţă în faţă atât spre apropiere, cât şi spre diferenţiere –, aşadar despre stilul preponderent dramatic al *Iliadei*, cu precădere narativ al *Odiseei*, sunt de reţinut cuvintele autorului anonim al tratatului *Despre sublim*: „În *Odiseea* am putea să-l comparăm pe Homer cu soarele la asfinţit, care-şi păstrează măreţia, dar e fără putere. Într-adevăr, el nu mai păstrează aici un ton la fel cu acela din poemul despre Ilion, nici înălţimea de stil mereu susţinută şi fără căderi, nici aceeaşi mulţime de pasiuni ce se revarsă unele după altele, nici vioiciunea şi vigoarea ca-n discursurile care îndeamnă la fapte, nici bogăţia de imagini luate din lumea lucrurilor adevărate, ci în *Odiseea*, totul reducându-se la basm şi la povestirea unor rătăciri de necrezut, vedem că măreţia scade, întocmai cum oceanul se retrage în sine şi-şi lasă ţărmurile goale" [1]

1 N. *Tratatul despre sublim*, traducere de Constantin Balmuş, Bucureşti, 1935, p. 38-39

POSTMODERNISM IN THE CONTEXT OF THE VALUE NUCLEUS

Cristina Cornea (Oprean)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The eighth literary phenomenon, accompanied by the atmosphere of the new poetry, is formed in 1977, when the beginning of a nucleus of the living and innovative Romanian literary life.
"Cenaclul de luni" (The Cenacle of Monday)had been for seven years the nucleus of the consciousness of generation and the expression of the sensibility of the world, shaped by the poetry written by the members of this literary circle, led by Nicolae Manolescu.
The space we refer to recognizes postmodernism as a viable interpretation method, and the action of writers coming out of a long silence is a way of recovering values, traditions, patterns abandoned or denied in previous decades.Postmodern poetry is covered up by the biographical and real element that blends in an absolutely spectacular way with ludic, ironic, humorous, symbolic, and even fantasy.

Keywords: generation, cenacle, interpretation, conscience, biographical

In this article we intend to present a short history of postmodernism's occurrences in the Romanian specialty critique as well as the discussions that the emergence of the term has generated in our country. The first important debate from Romania on this issue took place in 1986, with the occasion of the emergence of a special number of "Critical Books" dedicated to postmodernism. A presentation of the evolution of the term before 1986 was made by Ion Bogdan Lefter in several articles included in the volume of Postmodernism. From the file of a cultural "battle" as well as in the anthology of Gheorghe Crăciun's book, *Competition continues. Generation '80 in theoretical texts*.

A first Romanian application of the term postmodernism is that of Andrei Brezeanu, in an article from 1974 about American postmodernist writers: *American Postmodernists - a trajectory to the future*[1]. The concept of postmodernism reappears six years later in a preface (the poem as a gesture) of the translator Stefan Stoenescu to a volume of poems by Frank O'Hara. The Romanian translator also draws a typological sketch of postmodernism in relation to modernism: "The post-modernist poet descends again in the street, a gesture by which he assumes existence in his own name, giving up the armor of impersonalism.

The poem becomes a record of the very act by which the existence is circumscribed in it. The distinction to modernity is clear: we do not have to do with the cerebral reflexivity of the creative act".[2] As Ion Bogdan Lefter writes, the same is Stefan Ştefan Stonescu who, in 1983, on the occasion of the Critical Colloquium of "*Transilvania*" magazine in Sibiu makes a synthesis of the debate on postmodernism in the American cultural space.

Of the consecrated literary critics, the one who uses the concept of postmodernism is Nicolae Manolescu. In an article in 1983 titled *Poetry Postmodernism*, the critic speaks

1 Andrei Brezeanu, ***Post-modernii americani- o traiectorie spre viitor***, în "Secolul 20", nr. 8 (163), 1974.
2 Ştefan Stoenescu, ***Poemul ca gest***, prefaţă la Frank O'Hara, ***Meditaţii în imponderabil***, Editura Univers, Bucureşti, 1980, p. 5, apud. Ion Bogdan Lefter, ***Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

of post-1960 poetry, whose main spirit is not innovative, but a follower. Manolescu carries out a categorization of Romanian poetry, but there are several theoretical inaccuracies. Postmodernism is framed with avant-garde in a category of modern poetry (although modern is also considered symbolic poetry), and something further postmodernism is defined by opposition to modernism. The critic then goes on to add that "the terms themselves should be reviewed."[3] As Ion Bogdan Lefter remarks, Nicolae Manolescu then used the term in several chronicles.

Mircea Cărtărescu speaks about postmodernism in response to an inquiry into the literature of young people in 1985. He saw in postmodernism a possibility of regenerating poetry and distinguishing between the characteristics of postmodernism, textualism, biography and stylistic synchronicity. A clearer and more documented position seems to have Monica Spiridon who made a translation of an essay by Malcolm Bradbury. It defined postmodernism as the "number one subject in the culture of our time".[4] The author also gave a general overview of theoretical debates on postmodernism, with a large number of international references.

Ion Bogdan Lefter also remembers Eugen Simion in the context of the debates on postmodernism, the critic applied the term in the characterization of Leonid Dimov's poetry. Another critic (Radu G. Ţeposu) used postmodernism referring to Marin Sorescu. In turn, Mircea Martin spoke in the *Only Criticism* about the poetry of postmodern age: a poem that comes from culture, a poetry of poetry, a playful, ironic attitude not once, and less of reverie and metaphorical unleash. Everyday implications and political implications abound in its content."[5]

Referring to postmodernism, Mircea Iorgulescu considers it "the latest terminological passe-partout"[6], and Livius Ciocârlie presents it as "demonetised before it is clear"[7]. We have been able to observe from what has been presented so far the difficulties encountered by the acceptance of the term on the Romanian realm, before the discussions in " Caiete critice " which we will present in the following paragraphs. The concept of postmodernism was not yet sufficiently clarified and settled in us, hence the imprecision in its definition and use.

As we have already mentioned, a defining role in the evolution of Romanian postmodernism had its debates in the large number dedicated to it in the "Caiete critice", no. 1-2 / 1986. Top personalities of Romanian culture have presented articles in various fields and have been translated for the first time in a few fundamental texts by John Barth, Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan and Guy Scarpetta.

The articles published here have remained a reference point in the Romanian specialized critique. We will continue to look at some of them, trying to release the main ideas that were circulated in the era about the concept of postmodernism. An interesting article published in that issue of "Caiete critice" John Buduca (Wave or corpuscle). The author believes that before any postmodernism "there is a postulate: suppose there is something that could be called postmodernism."[8]

---

3 Nicolae Manolescu, ***O uşă întredeschisă (Teme 6)***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 108, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 26.

4 Monica Spiridon, ***Modernisme şi postmodernisme...***, în "România literară", nr. 47/1985, p. 20, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p.28.

5 Mircea Martin, ***Singura critică***, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1986, p. 40, apud Ion Bogdan Lefter, ,op. cit., p. 29.

6Mircea Iorgulescu, ***Autoportret liric***, în "România literară", nr. 37/ 1986, p. 5, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 29.

7 Livius Ciocârlie, ***Critica de artă ca "introducere la un mod de a fi"***, în "România literară", nr. 41/1986, apud Ion Bogdan Lefter, ,op. cit., p. 29.

8 Ioan Buduca, ***Undă sau corpuscul***, în Gheorghe Crăciun, ***Competiţia continuă (Generaţia '80 în texte teoretice)***, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 395.

The principle of postmodernism is considered to be a holographic one, and the literary model analyzed is Borges (in the footsteps of John Barth in The Literature of Replanishment). There is a question of defining the term, and the author wonders when we can really know what postmodernism is. The term is defined as a response to the human need of "an episteme of the spirit, perhaps of a wave and corpuscle type."[9]

A more skeptical position has Mircea Mihăieş. In the article entitled "*Mai-mult-ca-modernismul*", he considers postmodernism "an ambiguous term, hard to know when, where and how to use it. At first glance he is but one of the innumerable *-isms* that make up, in their own way, a bad, insoluble history of the theoretical thinking of this century."[10] The author believes that the difficulties in defining postmodernism stem from the imprecision of the term modernism, which covers a very wide area of definition. Before giving a definition of postmodernism, Mircea Mihăieş tries to answer the question "What is modernism?" The author does not intend to formulate conclusions, but to provide prerequisites for further research.

In the article ***Poezie şi psihic (teze despre modernismul şi postmodernismul poeziei)***, Calin Vlasie puts forward modernist poetry and postmodern poetry, the latter considering it "the current moment of poetry", "the beginning of a future bound to redefine its psychology, conception and structure."[11] Poetry would be a sort of "psycheism" capable of matching the formal availability and the psychological content appropriate to the new humanism. The critic Radu G. Ţeposu proposes for the definition of postmodernism the formula of "romance returned". He sees in postmodernism the tendency of a conciliation between romanticism (with its idea of totality) and modernism (characterized by fragmentarism, empty transcendence, individualism). Modernist aesthetics would graft on a spiritual background borrowed from romantics. The author notes the recurring inclination of postmodernism, eclecticism and the vocation of the text.[12]

We will stop here by presenting the articles in the forementioned " Caietele critice ". The analysis so far has revealed pros and cons, some inaccuracies, but also some proposals for defining the concept. The discussion of post-modernism continued after 1986, and it has not been concluded until now, though there are voices saying that it would end in the early 1990s. The bibliography in the field is steadily rising: proof that the discussion still open. There are opinions that proclaim the post-postmodernism.[13]

Today's postmodernism is devoid of the ideological-subversive load of the 1980s. It has become a fairly widespread term in the journalistic jargon, a kind of "chapeau" under which various realities enter and at the same time a point of our desired "alignment" to Western standards.

A discussion of Romanian postmodernism cannot bypass an implicit reference to the eightieth generation with which it has often been associated. There have been many debates on this issue, with both "insiders" (eighty-six themselves) and "outsiders" (elder critics or very young authors who have asserted in recent years).[14]

In many cases, the eighth-century writers were attributed to the postmodernist emblem. This is the case of Gheorghe Perian who publishes a book entitled *Postmodern*

9 ibidem, p. 399.
10 Mircea Mihăieş, ***Mai-mult-ca-modernismul***, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 415.
11 Călin Vlasie, ***Poezie şi psihic (teze despre modernismul şi postmodernismul poeziei)***, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 194.
12 Radu G. Ţeposu, ***Un romantism întors***, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 409-414.
13 vezi Mihaela Constantinescu, ***Post/postmodernismul. Cultura divertismentului***, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.
14 Among the older authors we mention Eugen Simion, Nicolae Manolescu, and among the young ones Mihaela Ursa.

Romanian Writers. Without giving a definition of postmodernism, the author seems to mark the equality between eightieth and postmodernism. Commenting on the title of the paper, Mihaela Ursa notes that he "announces not a discussion of a generation, but an inventory of postmodern Romanian writers ", so a paradigm unit and, perhaps poetic, not necessarily related to the idea of generation."[15] The same sign of equality between the notions of eightieth and postmodernism is also put by Nicolae Manolescu, who has an enthusiastic attitude towards the young writers, to whom he will serve as a mentor.

As far as the eightieth are concerned, they have contradictory attitudes about the relationship between postmodernism and eightieth. We will still look at some of them. As Bogdan Ghiu remarked in the article "*The Historical GenerationProject and the 80th Generation Project*", the eighth-century poets call themselves "*generation*", in other words they self-institutionalize. In this way, writers of the 1980s want to liquidate this complex of literary history masked in literary critique, "and they illustrate" the case of the great artist who produces his own quotations that do not exist."[16] According to Cristian Moraru, postmodern sensitivity was established as an "aesthetic standard through the 80s."[17] The author sets some features of the generation: self-reflection accompanied by irony and self-irony, self-writing, ludism as a paradoxical form of seriousness. The exponential writer of the young generation is considered to be Mircea Cărtărescu.

Ion Simuţ places the eightieth generation under Caragiale's spiritual patronage by searching the daily theme, the language comic and the anonymous character. The critic believes that the new generation has "paced" with Caragiale because he is a great writer and for a "personal" reason: the aesthetic radicalism of the eightieth generation, the need to impose their originality in a striking way.[18] In the article "*Permanent Experiment Temptation*", Mircea Scarlat uses the "80's" and highlights the polemic character of the experiment. Its characteristic features would be: "irony, ludic vocation and ... especially, the permanent temptation of the artistic experiment."[19]

The critic Radu G. Ţeposu makes a "radiography" of the generation in a book written in the 1980s, but published only in 1993: *The tragic and grotesque history of the dark new literary decade*. In his opinion, "the new poetry, as well as the prose, is under the sign of lost ingenuity, typically post-modern."[20] The author is aware that the program of the generation cannot be identical, but they belong to a common mentality. Radu G. Ţeposu carries out a categorization of the eightieth writers according to a thematic criterion: the prosaic daily and the buffoon; the gnomes and esoteric, the manners; abstract and hermetic fantasy; the crisis of interiorization, the sarcastic and ironic pathos; the theatrical and histrionic criticism, the comedy of literature; refined sentimentalists. For Ion Bogdan Lefter postmodernism is a current characteristic of the eightieth generation that synchronizes Romanian and Western literature: "For about two decades, the postmodern current (since 1980, with isolated antecedents since the second half of the 1960s) continues to resynchronize literature Romanian and Western ones, anticipating and then accompanying through its pluralist philosophy the exit from the communist regime and the transition to the current democracy. The subsequent literary and cultural patterns remain to be identified in the programmatic diversity of postmodernity."[21]

15 Mihaela Ursa, ***Optzecismul şi promisiunile postmodernismului***, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999, p. 21.
16 Bogdan Ghiu, ***Proiectul istoric de generaţie şi proiectul generaţiei '80***, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 23.
17 Cristian Moraru, ***Către o nouă poetică,*** în Ghorghe Crăciun, op. cit., p. 26.
18 Ion Simuţ, ***O nouă şcoală a lui Caragiale***, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 41.
19 Mircea Scarlat, ***Ispita permanentă a experimentului***, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 81.
20 Radu G. Ţeposu, ***Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă***, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993, p. 17.
21 Ion Bogdan Lefter, ***Recapitularea modernităţii***, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000, p. 195.

Mircea Cărtărescu reveals the specificity of the relationship between eightieth and postmodernism at the beginning of the chapter *The eighth poetry in the great work Romanian postmodernism:* "How not the optometry, but postmodernism is the subject of the present work, and how the distinction between these two facts of literary history seems to me absolutely necessary obviously, I will only discuss tangentially the poetry aspects of the 1980s that do not fit into the postmodern paradigm. I will not obtain, therefore, a complete and complex picture of this genre, but rather an anamorphosis which, apart from any axiological control (except the basal: all the authors discussed are true and valuable poets), will highlight, a technique of "artificial coloring", the membership of poets, poems, isolated verses, even attitudes, atmospheres and / or postmodern techniques.[22] According to Cărtărescu, only certain eightieth-century writers can be considered postmodernists. He establishes a "*central core*" made up of poets belonging to "*Cenacle of Monday*" coordinated by Nicolae Manolescu (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coşovei, Florin Iaru, Ion Stratan, Magdalena Ghica, Matei Vişniec, Doru Mareş, Alexandru Muşina, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur, Mariana Marin, Petru Romosan, Daniel Piscu).

The author makes a distinction between soft postmodernism, characteristic of the eightieth and hard, marginal in the 1980s and central to the next decade. The author also formulates a definition of the postmodern eighth poem: "Thus, the eighth-century standard poem tends to be long, narrative, agglutinating, with a well-defined oral, special, aggressive (Beat-specific), ironic and self- imaginative to honesty, ludic, proving a lexical dexterity out of the ordinary (the non-modernist Romanian tradition), finally impregnated by cultural scholarships inserted by metatextual and self-referential processes."[23]

Judging by the presentation of all these opinions, I was able to observe the different points of view regarding the relationship between eightieth and postmodernism. We cannot deny the existence of an eight-generation "generation" in Romanian literature. Regarding the link between writers and postmodernism, most of the eighth-year-olds subscribed to the postmodernist program, as it had been in the West, but also responding to an internal need for paradigm shift in Romanian literature.

BIBLIOGRAPHY

Bodiu, Andrei, *Direcţia optzeci în poezia română*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism,*Târgu-Mureş, Editura Universităţii „Petru Maior”, 2011.

Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Târgu-Mureş, Editura Ardealul, 2006.

Breban, Nicolae, *Trădarea criticii*, București, Editura Ideea Europeană, 2009.

Brezeanu, Andrei, *Post-modernii americani- o traiectorie spre viitor*, în “Secolul 20”, nr. 8 (163), 1974.

Buduca, Ioan, *Undă sau corpuscul,* în Gheorghe Crăciun, *Competiţia continuă* (Generaţia ’80 în texte teoretice), Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc,* postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999.

Cârneci, Magda, *Arta anilor `80. Texte despre postmodernism*, Bucureşti, Editura Litera, 1995.

Constantinescu, Mihaela *Post/postmodernismul. Cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2001.

22 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 369.
23 Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 154.

Corbu, Daniel, *Generaţia poetică '80*, Iaşi, Editura Princeps Edit, 2000.

David,Emilia, *Poezia Generației '80: intertextualitate și „performance”,* București, Editura MLR, 2016.

Leahu, Nicolae, Poezia generaţiei ’80, Bucureşti,Editura Cartier, 2000.

Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985. Începuturile noii poezii*, EdituraParalela 45, Piteşti, 2005.

Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernităţii*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.

Manolescu, Nicolae, *Literatură română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, Poezia, Brașov,Editura Aula, 2001.

Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura didactică și pedagogică, 1996.

Stoenescu, Ştefan, *Poemul ca gest*, prefaţă la *Frank O’Hara, Meditaţii în imponderabil*, Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Ţeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1993.

Ursa, Mihaela, Optzecismul şi promisiunile postmodernismului, Editura Paralela 45, Piteşti, 1999.

Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația '80. Interviuri*, cf.interviu cu T. T. Coșovei, București, Editura Tracus Arte, 2011.

INTERIORITY OF THE CHARACTERS – ALEXANDRU VONA

Lucian-Nicu Rădășan
PhD, Petru Maior University of Tîrgu Mureş

Abstract:In his novel, Ferestrele zidite, Alexandru Vona insists on delineating a space dominated by objects that have mainly sensorial features, to allow his character to behave sensorial, space and objects have a direct influence on the character's psychic and his distorted visual perception reveals his psychic exhaustion and his atypical depression, caused by, previous events which affected his capacity of building his emotions.

Keywords: character, sensorial features, emotions, space and objects.

În cartea sa, Alexandru Vona nu-și construiește personajele ca un tot unitar, ele sunt prezentate cititorului printr-un proces de deconstrucție, acest procedeu vizând cu precădere personajele de sex feminin. Scriitorul își prezintă personajele ca o aglomerare de fragmente, fiecare cu o conștiință proprie și cu capacitatea de a visa. Totul este subordonat visului ca proces de explorare, iar cu ajutorul visului se face trecerea între real și ireal, dar și în mod invers. În ceea ce privește *lumea reală*, pentru Vona, aceasta nu poate fi teoretizată sau decupată de real, pentru că trecerea dintre planuri se face pe nesimțite: *Nu știu ce vis bizar se desfășurase în brațul meu drept până la capătul mâinii adormite. E curios că oamenii care știu că le adoarme câteodată un picior, sau gâtul, sau indiferent ce parte a corpului, n-ar suporta să li se vorbească de visele acestor membre adormite, ba poate chiar ar zâmbi*[1].

Construcția se face prin ambiguitate, personajele au adesea înfățișarea unor umbre ce sunt plasate într-un mediu ostil, medieval, sub influența timpului specific, după remarca lui Ion Pop: *una din cheile cărții (și viziunii) lui Alexandru Vona ar putea fi oferite de frecventa revenire a ideii de joc: relația dintre personaj și lumea din afară e diferită adesea ca o relație ludică, ceea ce se «întâmplă» nefiind decât înscenări ale imaginației, pe fondul unui minim de experiențe trăite: moduri de a popula vidul existențial, de a învinge «vagul» și «imprevizibilul».*[2]

Personajele care nu poartă nume sunt parcă alese la întâmplare și nu fac altceva decât să-și confrunte opinii, discuțiile sterile nu fac decât motivul unor retrăiri pentru naratorul care, obosit în a găsi un *miez*, se întoarce în încăperea austeră. Realitatea palpabilă nu oferă indicii care să arate că personajele s-au întâlnit întâmplător, Vona afirmând că: *eroii mei nu mai sunt decât locuitorii unui teritoriu interior*[3]. Relația cu cei din jur este uneori obositoare și *regăsirea* e aducătoare de liniște pentru narator: *câteodată, când mă simt încolțit, rătăcesc afară până târziu. Merg numai pe străzile luminate și cât mai populate. Plimbările nocturne se înscriu astfel în traiectoria pe care se retrage viața de afară, din zi, spre case.*[4] Se simte nevoia de libertate, freamătul orașului nu aduce decât angoasa în trăirile naratorului și regăsirea, disocierea sunt cele care aduc calmul: *uneori mă simt deodată liber și mă întorc iute la mine ca la cineva care*

1 Vona, Alexandru, *Ferestrele zidite*, Ed. Cartea Românească, București, 1993 p. 12.
2 cf. Ion Vartic în „Apostrof", nr.12/1997.
3 Vona, Alexandru, *op. cit*,, p. 32.
4*Ibidem*, p. 15.

a adus la bun sfârşit o acţiune dificilă şi obositoare.[5] Dacă nu se imaginează un personaj care să însoţească naratorul sau acest personaj este unul care îl neliniştește, apare procesul de *dublare*, prin care starea de calm de pe tot parcursul romanului este asigurată: *suntem împreună, ştim unde mergem, n-avem de ce să ne grăbim*.[6] Cartea se construieşte din mărturisirile protagonistului, viaţa este prezentată la nivel evenimenţial: amintiri dintre cele mai diverse, imagini, frustrări, introspecţii. Naratorul dramatizat [7] respectă cronologia doar la nivelul evenimentelor cotidiene, incursiunile în trecut neavând o ordine precisă şi logică. Incertitudinea domină tot parcursului romanului, nu se ştie exact relaţia dintre personaje, suspiciunea e la tot pasul.

Singurul personaj ce are un nume este Kati, prietena protagonistului, faţă de care are o atitudine indiferentă, rece, deşi apare pe tot parcursul cărţii: *Kati are dreptate. Mă gândesc mai mult la ea decât vreau să recunosc*[8]. În ceea ce priveşte celelalte personaje, cititorul este cel care trebuie să le contureze, să completeze ce nu oferă scriitorul, abordarea nefiind una ca în romanele clasice unde autorul este cel care orientează lectura spre individualizarea personajului. Nuanţa neclară a romanului vine să scoată în evidenţă doar trăirile personajului principal şi să-i evidenţieze importanţa şi poate de aceea numai Kati este cea construită în detaliu. Identitatea personajului prinde contur doar în relaţie cu personajul narator, apare foarte firesc pe scena romanului, uneori în prezent sau numai ca o rememorare a unor evenimente trecute. Se poate considera că de la începutul scrierii se realizează un *pact* între cititor şi naratorul care nu face altceva decât să-şi înşire *gândurile rostite pe hârtie.*

Kati poate fi considerat personajul care îl însoţeşte pe narator atunci când se simte singur şi are nevoie de o companie, o aşază în faţa lui, o analizează, se bucură de prezenţa ei, dar gesturile şi comportamentul ei par uneori să-l deranjeze: *Kati mănâncă cu gesturi preţioase. Degetul mic îl ţine depărtat de celelalte. Deseori, degetul acela puţin ridicol provoacă o reacţie ciudată.*[9]Când nu se mai simte confortabil, se detaşează de personaj, privindu-l ca pe un străin: *toată indiferenţa în care plutea se condensează asupra ei, ca aburii din sală pe ferestrele cafenelei în serile de iarnă.*[10]Naratorul devine confuz cu personajele sale, asocierile sunt din ce în ce mai ciudate, fiecare proiecţie metamorfozată are loc la nivel psihic, iar forma de expresie devine imposibil de reperat, deoarece nu este menţinut contactul cu realitatea: *obrazul ei devine deodată penibil de străin, ca pielea de pe mână la care m-am uitat odată printr-o lupă.*[11]

Relaţia dintre cele două personaje pare una anostă, lipsită de evenimente importante, fiecare simţind resemnarea în mrejele absurde ale vieţii cotidiene. Kati se conturează ca o realitate previzibilă, prăfuită, mişcările şi gesturile ei pot fi anticipate. Descrierile fetei apar pe parcursul romanului şi sunt la fel de reci ca şi starea emanată de scriere.

Aflat la fereastra cafenelei, obişnuite deja în decorul romanului, naratorul o introduce pe *necunoscută*, o altă prezenţă feminină, pentru care dezvoltă o pasiune. Aceasta îşi face apariţia în mod misterios, baudelairian, pe un pod, stând singură. Descrierea este una lirică, intuitivă şi cu elemente fantastice: *purta doar perlele, misterioasele grăunţe ce ascund în surâsul lor palid tăcerile grădinilor submarine,* modalitatea de a-i descoperi trăsăturile făcându-se printr-un dialog cu sine. Graniţa dintre

5*Idem*. p. 15.
6*Idem*. p. 15.
7 După taxonomia lui W. C. Booth *din Retorica romanului*, *naratorul dramatizat* este cel care se referă la sine însuşi prin *eu*.
8 Vona, Alexandru, *op. cit.*, p. 32.
9*Ibidem*. p. 41.
10*Idem*.
11*Ibidem*. p. 64.

real și fantastic dispare cu desăvârșire în conversațiile imaginate cu ea. Concluzia la are ajunge vine să aducă narațiunea în zona realului: *frazele pe care nu le puteam spune putrezeau încet în mine și o amărăciune ca după un drum lung și inutil mă rătăci în umbră*[12]. Relația ce se stabilește între cei doi este de factură *interioară*, se desfășoară prin proiecții fantastice și scenarii în *imaginația* naratorului. Aici se impune a preciza modalitatea prin care denumim acest fenomen *imaginație*, total diferit de imaginația scriitorului de a da naștere unei opere, o *imaginație de nivel superior*. Cititorul receptează lumea propusă în roman ca pe o realitate posibilă, deși știe că are în față o ficțiune, dar vede totul ca posibilitate în ipostază reală. W. Kayser teoretizează această atitudine și afirmă că: *domnește o adevărată «coincidența oppositorum»: pe de o parte dorim ca romanul să provină din fantezie, adică din forța cea mai poetică [...], iar de pe altă parte dorim totuși verosimilitatea, realitatea, ba chiar certificarea celor povestite.*[13]

Întâlnirile dintre narator și necunoscută se defășoară în tăcere, gesturile sunt mai evidente decât întâmplările, dar acestea evidențiază o oarecare legătură între ei. Excursia la ruine, scrisoarea, expedierea prin poștă a scrisorii îl face complice pe narator. Scrisoarea este de cele mai multe ori în literatură modalitatea prin care se răstoarnă o situație, dar în text, naratorul, așa cum ne-am obișnuit deja, nu dezvăluie mai mult despre scrisoare, doar că o expediază prin poștă. Aflăm că scrisoarea este destinată soțului necunoscutei care nu reușește să ia legătura cu aceasta, singurul mesager dintre cei doi fiind protagonistul.

Iubirea nu apare ca trăire, ea încearcă să fie interiorizată, trăirea ei se face doar în planul imaginarului, în vis, ca posibilitate. Astfel, prin evenimentele imaginare, este mult mai bogată la nivelul simțurilor, dar poate fi etichetată ca egoistă. Frământările evenimentelor imaginare ar putea fi scoase la lumină într-un cadru real.

Lumea carnalului, a disconfortului brutal asemenea operelor lui Dali se îmbogățește cu o nouă imagine, o nouă prezență feminină, fata croitorului: *brațul gol îi atârna de-a lungul trupului inform, ca iepurii spintecați în fața măcelarilor.* Descrierea este una grotescă, naratorul apelând la comparație pentru a crea în mintea cititorului său o imagine cât mai aproape de realitatea conturată.

Pe tot parcursul cărții apare imaginea mamei, ce are o nouă dimensiune sub aspectul rememorării, sub influența timpului – *temps raconté* – care aparține unui timp uman – *temps humain* – acolo unde au loc schimburile intime, personale.[14] Nu putem afirma cu exactitate dacă imaginea mamei apare ca o reprezentare de care autorul vrea să-și aducă aminte cu plăcere sau pentru a face legătura cu unele întâmplări marcante din trecut: *La mama venea de vreo două-trei ori pe an [...] o femeie îngrozitoare, cu pometi lucioși prea ieșiți în afară, cu un nas ce-mi amintea de masca mortuară a nu mai știu cărui personaj din cartea de istorie. Avea vocea hârșâită ca o vioară cu coardele înlocuite prin sfori*[15]. Amintirea ludică prin prisma faptului că femeia confecționa păpuși rămâne marcantă pentru copilăria naratorului la fel și aspectul femeii: *Când scotea niște păpuși fabricate din tot felul de petice, pe care mama le cumpăra ca s-o ajute, ochii holbați îi jucau monstruos, exprimând o mândrie superficială. Mama îmi spusese că în tinerețe fusese și mai urâtă*.[16]

12*Idem*.
13 Kayser, Wolgang, *Opera literară. O introducere în știința literaturii*, Ed. Univers, București, 1979, p. 505.
14 Teoretizarea și identitatea dintre *temps raconté* și *temps humain* este schițată de Paul Ricoeur în *Temps et récit*, Tome III, Ed. Seuil, Paris, 1985, p. 150.
15 Vona, Alexandru, *op. cit.*, p. 139.
16*Ibidem*. p. 140.

BIBLIOGRAPHY

„România literară”, nr. 47/1993 (Ioana Pârvulescu), „România literară”, nr. 1/1994 (Alexandru George), „România literară”,nr. 1/1994 (Myriam Anderson)

„Vatra”, nr.5/1997 (M. Zaciu)

Dicţionar analitic de opere literare româneşti, vol. II (E-1), coordonator I. Pop, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000.

Kayser, Wolgang, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Ed. Univers, Bucureşti

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc*, 1945-1989, Ed. Compania, Bucureşti, 2000

Vona, Alexandru, *Ferestrele zidite*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1993

THE AQUATIC POETICS IN THE WORK OF ILEANA MALANCIOIU

Carmen Vasilca
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:The analysis we are going to perform tries to delimit and shade the significant hypotheses of water found in the work of Ileana Mălăncioiu. Identifying the specificity of this primordial element, how it determines the creation of particular worlds, how it alternates and determines the definition of the studied poetic universe.
Ileana Mălăncioiu was noted by a poetics of the contrasting imaginary, by reinterpreting the world according to principles dictated by the inner rhythm, by subjective rhetoric or by being based on purely objective principles, illustrating an area of lucid detachment.

Keywords:Imagination/Archetype/Symbol/Aquatic/Metaphor/ Lyrical ego

Analiza pe care o vom realiza încearcă să delimiteze şi să nuanţeze ipostaze semnificative ale apei, regăsite în opera scriitoarei Ileana Mălăncioiu. Identificarea specificului acestui element primordial, a modului în care determină crearea unor lumi particulare, a felului în care alternează şi determină definirea universului poetic studiat.

Ileana Mălăncioiu s-a remarcat printr-o poetică a imaginarului contrastant, de reinterpretare a lumii după principii dictate de ritmul interior, printr-o retorică subiectivă sau bazându-se pe principii pur obiective, ilustrând o zonă detaşării lucide: „Parcurgând critica, trebuie să recunosc că, în cele din urmă, ea a fost corectă, făcându-şi datoria şi relevând puternica originalitate a poeziei Ilenei Mălăncioiu. Vizibilă de la *Pasărea tăiată*, într-o anumită măsură. Câteva din temele acestei poezii, dacă nu încă tăietura specifică a frazei lirice, dacă nu protocolul şi densitatea autobiografică, sunt prezente în volumul de debut. E vorba aici de amintiri din copilărie scufundate în apa tulbure şi misterioasă a unor credinţe folclorice. Uşor impersonale, imaginile au o evidentă tensiune lăuntrică. Tonul este serios şi grav. Nimic ludic în perspectiva asupra unor întâmplări fixate adânc în fantezia poetei, cum ar fi tăierea păsării ori căutatul puilor în scorbură. Chiar şi îndeletnicirile uzuale în lumea satului (moara, aratul) sunt privite din acest unghi ritualic, transformate în experienţe subiective peste care apasă marile neînţelesuri ale fiinţei. (...). Deja în *Către Ieronim*, dezvoltată apoi în *Inima reginei* (1971) şi în *Crini pentru domnişoara mireasă* (1973), apare tema erotică. De la început împerecheată cu tema morţii. Două sunt noutăţile în aceste volume prin care se schiţează figura de maturitate a liricii Ilenei Mălăncioiu: autobiograficul şi scenografia. (...). Autobiograficul nu se revelă, cum, poate, ne-am aştepta, prin intermediul subiectivităţii directe. N-avem de a face cu confesiuni. Poeta nu se mărturiseşte. Ea pune la cale un scenariu al vieţii şi al morţii, distribuie roluri, inventează personaje hieratice (unele din tradiţia folclorică, altele din cea biblică). (...) În *Linia vieţii* (1982) şi *Urcarea muntelui* (1985) se duce, la fel ca şi la Şt. Aug. Doinaş şi la alţi poeţi, în deceniul 9, o radicalizare socială şi politică a poeziei."[1]

Observăm că imaginile apei şi multitudinea semnificaţiilor acestora sunt obsedante în opera scriitoarei. Gaston Bachelard susţine că apa este „element feminin"[2], pornind de la ideea că orice fiinţă capabilă să imagineze are preferinţe pentru anumite aspecte

1Nicolae Manolescu, *Prefaţă* la Ileana Mălăncioiu, *Linia* vieţii, antologie, Polirom, 1999, *apud* Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, 2001, pp. 196-201
2 Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p.129

relevante ale universului înconjurător, astfel încât să confere unitate expresiei unui univers poetic, pentru că dimensiunea imaginarului poetic este determinată de elementele primare ale materiei: focul, aerul, apa şi pământul.

Elementele acvatice prezente în poezia scriitoarei Ileana Mălăncioiu sugerează o anume apropiere şi o evidenţiere a elementelor primordiale în creaţie. Elementul *apă* este implicat în mai multe semne poetice: izvorul viu, apa adormită în izvoare, izvorul nou, combinate la rândul lor cu altele: lumea de apă, chipul trecut în apă, trupul ud ca de o ploaie eternă, limpezimea apelor care se revarsă asupra eului poetic, tatăl care plânge, lacrimile secate ale mamei, plânsul bărbatului tânăr, curcubeul, hora.

Poetica scriitoarei evidenţiază un aspect interesant al asocierii elementelor acvatice ca elemente de orizontalitate şi verticalitate în conformitate cu simbolistica dezamăgirii, drumul şi elementele terestre ale labirintului, treptele casei, ferestrele.

Drumul, în opera scriitoarei, pare a fi un drum iniţiatic, dar în realitate nu este, semnificaţia acestuia simbolizând o treaptă care trebuie depăşită asemeni unei bariere spaţio – terestră: „*drumul e putred de noroaie*". Alături de acesta se întâlnesc şi alte simboluri ale regenerării – semineţele ca ipostaze ale germinaţiei în contact cu elementul primordial se metamorfozează în element viu.

Regăsim în opera scriitoarei multiple ipostaze ale apei: apa primordială, apa distrugătoare, apa purificatoare, apa care regenerează.

Apa, asociată cu adâncurile, poate fi o ipostaziere a sfârşitului, însă existenţa unui izvor în adâncimea văzută ca spaţiu închis oferă percepţia unei renaşteri, iluzia vieţii. Astfel, se poate observa dualitatea elementului *apă,* ambivalenţa acestuia permiţând accepţiuni diferite: moarte şi viaţă. Apa este solventul universal şi purificatoare absolută – lipsa ei fiind asociată cu infernul sau, în multe mitologii, cu „ideea de lume a morţii "[3], iar prezenţa apei era asociată ideii de lume a vieţii.

Apa – element primordial

Ca simbol al materiei prime, alături de celelalte trei elemente esenţiale din care s-a creat universul, apa este simbolul din care iau naştere şi sfârşesc, prin regresiune, toate formele.[4]

În poezia *Apa de pe valea noastră* din ciclul *Către Ieronim* (1970) reprezintă, sub forma unui râu, imaginea unei ape curgătoare în sine: „Apa de pe valea noastră şerpi albaştri o străbat /Şi eu calc din întâmplare trupul lor cu sânge rece/ Îmi rămâne sub picioare urma solzilor adâncă/ Încercând ca să oprească zvârcolirea care trece/ Însă şarpele îmi iese nestrivit de sub picior/ Şi s-ascunde pentru-o vreme şi apoi se vede iar/ Sprijinit în rotocolul trupului făcut ... / Ca să-nalţe către mine capul lui triunghiular/ Mă scufund cât pot de-ncet făcând semn cu mâna dreaptă/Şi apoi încep să şuier şi s-aştept să se coboare/ Şarpele cu gura care se deschide către mine/ Şi se mişcă peste valuri făcând cercuri de răcoare./ Dar nu vine, stă deasupra şi prveşte către maluri/ Şi eu şuier mai departe şi mp uit cum nu mai vine/ Şi începe să mă-ngheţe trupul lui încolăcit/Şi crescut din limpezimea apelor de peste mine". Simbolistica şarpelui transgresează graniţele dintre materie şi spirit, întruchipare a materiei primare, a pământului şi a apei, a amestecului dintre elementele naturii. Este un simbol arhetipal şi totalizator, un model simbolic în reprezentările arhaice despre univers. Animal preponderent teluric, înrudit cu întunericul adâncurilor pământului, şarpele se asociază cu lumea de dincolo, cu moarte şi cu învierea.[5] Iar culoarea albastră a acestuia este culoarea simbolică a cerului, a absolutului,

3Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 107
4Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p 13
5 Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p 188

a lumii spirituale, a perfecțiunii. Este o culoare rece și inaccesibilă, o culoare a depărtării de lumea reală și de viață.[6]

Fântâna – depozitar al apei

Fântâna este asociată apei vii care tâșnește de lângă rădăcinile pomului vieții din paradis. Ea unește lumea diurnă cu adâncurile pământului și poate fi, în același timp, un ochi deschis spre cer.[7]

Motivul fântânii sugerează cunoașterea și un îndemn spre cunoaștere.

Sugestiv în acest sens este poemul *Fântâna* din ciclul *Inima reginei* (1971) unde coexistă sentimentul erotic: „E seară, iubite, nori lungi de-ntuneric/ Pe culmile albe încep să coboare/O lume de apă încet își arată/ Șuvoaiele ei trecătoare." și ilustrează iluzoriul existenței umane, întrezărirea momentului extincției.

Fântâna săpată în pământ se asociază principiului feminin, în mitologia multor popoare găsindu-se secvențe despre transformarea fetei omorâte sau persecutate într-o fântână.[8] Poeta continuă să spună: „Prin lumea de apă, iubite, pierdută/Asemenea chipului meu în fântână/ Cu cât îmi plec fruntea cu-atât se ridică/ Din marea și blânda tărână./ Și-atunci când chiăul meu trece în apă/ Și fața mea pală în ea se oprește/ Pe trupul meu ud ca de o ploaie eternă/ Figura de umbră-și lipește." (*Fântâna*)

De asemenea, întâlnirea de lângă fântână, ca un topos mitologic, amintește de întâlnirea dintre Iacob cu Rachela în Mesopotamia sau a lui Isaac cu Rebecca: „Privește-mă bine, iubite, e seară/ Și stăm rezemați de fântână/ Și-n lumea de apă stă chipul de moartă/ Ce-ntinde spre mine o mână." (*Fântâna*).

Izvorul – apa vie

În culturile tradiționale, izvorul simbolizează sursa vieții. Izvoarele sunt sursele apei vii. Apa de izvor este și simbolul purității, apa neîncepută este folosită în toate ritualurile de purificare, la mai toate popoarele lumii. Există, de asemenea, credința în sacralitatea izvoarelor. În simbolistica abilsală, izvorul este simbol al forțelor vitale, creatoare venind din inconștientul persoanei, din sfera impenetrabilă a conștiinței.

Izvorul viu[9] ilustrează efemeritatea condiției umane, sugerând o imagine antitetică grădinii raiului: după viața efemeră din sfera teluricului, există o altă viață generată de un izvor viu: „Atunci când unul dintre noi nu va mai fi/ Când pentru cel rămas singur va fi foarte târziu/ Și va aștepta să se culce pe un pat de tinere ramuri/ Între cele două lumi se va face pustiu./ Vom trece prin pustiu cum trece o cămilă? Nu prin urechile acului ci prin pustiu,/ ne vom sprijini pe propriile noastre cocoașe/ Și vom bea imensități din izvorul viu./ Deșert și deșertăciune este totul/ Vor spune cei care nu ne vor vedea,/ Dar noi nu vom aștepta să ieșim din deșert/ Și așteptarea noastră nu va fi grea./ Vom fi doi dromaderi care se caută unul pe altul/ Și vom călca prin nisipul imens fără jale, /Știind că deșertul pe care-l străbatem/ E singura noastră cale." (*Deșert*) Motivul *vanitas vanitatum* este însoțit de cel al deșertului, al abisului interior și de cel al solitudinii (cămila). Deșertul este antiteza grădinii Raiului, o realitate sterilă, pustiul care reprezintă și locul de trecere spre *pământul făgăduinței,* dar, la fel de bine, poate sugera și moartea (în mitologie, zeul Seth era stăpânul morții și al deșertului[10], iar cămila este simbolul sobrietății, al răbdării, temperanței și al supunerii, al umilinței.[11]

6*Ibidem,* p.10
7*Ibidem,* p. 67
8*Ibidem,* p. 67
9Ioan S. Pop, *Ileana Mălăncioiu. De anima*, Editura Paralele 45, Pitești, 2015, p.54
10Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p 55
11*Ibidem,* p 31

În versurile sale întâlnim metafora apei *care doarme în izvoare*: „Singură în noapte, liniște deplină,/ Luna doarme-n ceruri, apa în izvoare,/ Gândul meu în craniul aruncat în lume/ Și călcat aiurea în picioare./ Nu mai știu de nimeni, doar un vis străin/ Bântuie prin noaptea lungă și pustie,/ Căutând un suflet în care să intre/ Să se-ncălzească și să-nvie./Îi aprind lumina pe care am stins-o/ Să găsească singur ușile deschise/ Ca să nu se piardă și să-i dea o noimă/ Sufletului nostru părăsit de vise." (*Singură în noapte*) Este o meditație profundă asupra condiției umane, a solitudinii eului și a parcursului existențial.

Asumarea propriei identități, în urma multiplelor căutări, este sugestiv asociată găsirii unui izvor „din care n-avem voie să bem", însă este un izvor care pare să fie cu apă neîncepută, este apă vie, generatoare de viață, prin raportare la momentul escatologic: „Eram pe un drum pustiu/ pământul era pietros și crăpat/ Nici nu putea fi scormonit cu plugul/ Trebuia săpat/De mâna omului și era întuneric/ Ni se luaseră îngerii/ Și soarele/ Și viețuitoarele/ Ni se lăsase doar pământul/ Pe care nu-l săpam la suprafață/ Ci mai jos/ Unde săpam să fie mai roditor/ Când deodată am dat/ De un nou izvor/ Din care n-aveam voie să bem./Dar însetată, eu am băut/ și-am început să scormonesc totul/ De la-nceput/ Și-mi era frică și-mi era urât/ Și se-auzea un glas al nimănui/ Ce șuiera prelung..." (*De la-nceput*). Această scormonire în adânc, conform psihologiei abisale sugerează căutarea izvorului ca parte a forțelor vitale, a forțelor creatoare ale eului poetic perseverent. Căutarea permanentă, consecvența cercetării absolutului are scopul de a revela cunoașterea poetică e unui creator efervescent.

Apa izvorului, ca simbol al regresiunii, este o prezență obsedantă în lirica scriitoarei. Lumea desacralizată își pierde reperele, singurătatea conduce înspre o viziune apocaliptică a universului aflat în pericolul de a pieri:„În izvor s-arată moartea/ Când m-aplec să beau/ Și mă fac că-i fruntea mea/ Fruntea ei care se lasă/ Ca o plasă de păianjen/ dintr-un propriu fir amar/ Ca un Christ pe un ștergar/ de făcut minuni cu el/.../ Că el e ștergarul? Cu chipul de moartă/Pe care iubitul îl poartă/ În neștire/ Ștergarul subțire/ Rupt tocmai unde chipul/ De moartă din mine/ Se vede mai bine." (*În izvor*)

Plânsul/Lacrimile

Această reacție naturală și necontrolată a omului are o întemeiere culturală și face parte din codurile paralingvistice de comunicare și de expresivitate umană. Plânsul este un prim semn al durerii, al disperării, dar există și plânsul ritualic, din cadrul unor ceremonii funebre. În morala creștină, plângerea este semnul căinței, al penitenței, dar și o componentă a extazului mistic valorificată de domeniul psihologiei și moralei din opera unor părinți ai bisericii. Fără a determina încadrarea într-o tipologie a pesimiștilor sau a negativiștilor, regăsim în poezia scriitoarei elemente frecvente ale durerii – materializate în lacrimă sau plâns. Prezența plânsului ca exteriorizare a durerii existențiale este sugerată în versurile: „Tata plângea și trăia mai departe/ lacrimile mamei erau secate/ copiii tăi nu stau încă să plângă/ vântul nu stă peste ce bate." (*Atunci am înțeles*) Este ilustrată aici o secvență biografică a morții surorii poetei care-i sfâșiase familia. Într-o singură stofă se regăsesc multiple simboluri care asociate redau un tablou sugestiv al durerii fără margini: plânsul, lacrimile, vântul. Lacrima izvorăște din interior, din focul inimii, devenind stihie acvatică eliberatoare și purificatoare.[12] În textele sacre vântul este sinonim cu suflul divin. În textele poetice din mitologia românească, vântul se asociază dragostei și dorului. În acest tablou vântul este o prezență sugestivă care completează durerea cu ideea efemerității condiției umane, a umbraticului ființei.

12Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timişoara, 1994, p 96

Experiența dureroasă a morții surorii sale a marcat în creația scriitoarei un întreg volum *Sora mea de dincolo*. Decorul funerar, prezența altor morți ipostaziind o multiplicare a stării de prăbușire interioară, de abis nu reprezintă pentru eul liric o consolare. Ipoteza unei solidarități în suferință nu oferă posibilitatea schimbării percepției supra morții: „M-așteptam să fii numai tu/ esrau câte trei morți într-o firidă/ prin umezeala rece moartea se târa/ ca o strălucitoare omidă./ Alături plângea un tânăr bărbat/.../ Și te săruta în delir." (*M-aşteptam să fii numai tu*)

Monologul adresat al eului liric este asemeni unei invocații: „Dacă eu plâng acuma/tu pentru ce să plângi/tu nu ai nicio soră/ care a intrat în horă/.../Astăzi am văzut hora/ a ta și-a tuturora/ a trecut pe sub curcubeu/.../N-am mai ajuns la tine/am plâns în delir." (*N-am mai ajuns la tine*). Hora, cel mai răspândit joc popular românesc cu caracter ceremonial însoțește toate ritualurile de trecere și sărbătorile populare.[13]

Simbolistica ploii în lirica Ilenei Mălăncioiu nu este una excesiv gravă, este integrată, mai mereu, în peisajul zugrăvit, ea ilustrează ipostaza nunții sacre a Cerului cu Pământul. Astfel că se pot observa valențe multiple ale ploii, fie ploaia văzută ca expresie a suferinței prin intermediul lacrimei, fie ploaia percepută ca sentiment fertilizator venit de sus, ploaia ca binecuvântare.[14]

Într-o altă ipostază, ploaia în exces generează stricăciunea, este simbol al efemerului prin raportare la noțiunea de absolut, de ascensiune și cunoaștere: „Plouă într-un sat uitat de lume/Copacii mai putrezi se rup/ Prin ploaie trece o femeie bătrână/ Cu hainele ude lipite de trup/ Nu mai știe pe unde s-o apuce/ Drumul e putred de noroaie/ doar trupul uscat de femeie de munte/Nu pare să fi putrezit în ploaie./ A ajuns la o casă veche/ A urcat treptele, a început să dispară/ Printr-o fereastră putredă pătrunde înăuntru/ Tot ce e putred afară." (*Pastel I*) Este sugerată și ideea solitudinii accentuate, cauzată de ostilitatea lumii exterioare, ceea ce determină retragerea din spațiul urban. Drumul și fereastra, ca elemente conexe, au conotații simbolice. Drumul sugerează ascensiunea, inițiere și aspirația spre cunoașterea absolută și, complementar, fereastra mediază opoziția închis-deschis, pericol – siguranță și permite mediația asupra sinelui.

Poemele mai recente ale scriitoarei surprind elementele unui ritual funerar cu atingere a aspectelor care surprind extincția: „Azi nu mai scriu versuri, nu mai visez,/ Nu mai tremur, nu mai plâng, nu mai sunt/ într-o aşteptare apăsătoare m-am îngropat/ în mine însămi ca într-un mormânt./Coboară un înger în el şi mă caută,/ Nu mă găseşte şi crede că-am înviat,/ Doamne, cât de naivi sunt şi îngerii ăştia/ Care de-atâta vreme nu au aflat/ Că nu învie morţii, e în zadar (copile),/ Oricâtă speranţă, oricâtă îndoială, oricât/ Ar plânge mironosiţele în acest cimitir/ în care mi s-a făcut urât// Să tot ascult plânsul lor care nu se mai termină,/ Să tot încerc să ies din acest noroi,/ Să tot dau la o parte lespedea asta grea/ Pe care nu ştiu cine o pune înapoi." (*Într-o aşteptare apăsătoare*).

Ideea dezmărginirii și a ipostazierii unui spațiu nedeterminat, pur imaginar, dirijează înspre o receptare care emoționează. Lirismul subiectiv, prin prezența persoanei întâi, este conștient asumat și presupune prezența fizică: „De nimfa cu straiele smulse de râu de pe mal/ Nu peste mult m-am apropiat,/ La picioarele ei sta Ieronim şi plângea/ Cu plâns curat./ Dacă trupul său cel bătut de vânt/ N-ar fi stat neclintit în apa murdară/ Şi n-ar fi strălucit în mijlocul ei/ Femeie-ar fi putut să mi se pară/ însă părul ei curgea asemenea râului/ Şi golul din ochi i se umplea/ Cu o singură pasăre care/ Pe-ntinderea de apă plutea./ Şi de mare frică am fost cuprinsă,/ Ieronim, iartă-mă, nu pot să te mint,/ Când te-am atins, am simţit foarte rece/ Umărul tău de argint." (*De frică*)

13*Ibidem*, p. 79
14*Ibidem*, p. 155

Universul poetic analizat ilustrează o logică simbolică particularizată, dominată de o serie de elemente care conturează o matrice specifică: vegetația, apa, plânsul, roua, curcubeul, izvorul, lacrima etc, ilustrând însăși esența ființei umane.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Apa şi visele. Eseu despre imaginația materiei*. Traducere și tabel bibliografic de Irina Mavrodin, Bucuresti, Editura Univers, 1999

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri*: *Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iaşi, Editura Polirom, 2009

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Prefaţă şi postfaţă de Radu Toma, Bucureşti, Editura Univers, 1977

Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*,Timişoara, Editura Amarcord, 1994

Manolescu, Nicolae, *Prefață* la Ileana Mălăncioiu, *Linia vieții, antologie*, Polirom, 1999, *apud* Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică. Lista lui Manolescu. Poezia*, Editura Aula, 2001

AN ANALYSIS OF VONNEGUT'S USE OF SCIENCE IN CAT'S CRADLE

Corina-Maria David
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The present paper is the outcome of the research undertaken for my PhD thesis which is in the process of gaining shape. The pages focus solely on Kurt Vonnegut's Cat's Cradle and analyse the way in which the author incorporates science and scientific concepts in his works. Science either offers an exit from an absurd world governed by wars (see Slaughterhouse-Five) or projects a distorted image of a hyperbolised reality, thus functioning as a warning mechanism (Cat's Cradle). Although incorporating scientific elements, Vonnegut's novels are not to be included in the science-fiction genre, this being the second aim of the present paper, and also one of the objectives of the extended research. Unlike the authentic science-fiction genre, Vonnegut's novels knit their fiction web from realities that actually happened. They are not an exercise in imagination, but the expression of a tormented self, of an individual who experienced war first-hand, witnessed the annihilating power of the atomic bomb and lived under the constant threat of the "what if..." question.

Keywords: war, trauma, absurd, science, science-fiction, escape, reality, fear, atomic bomb.

There are book titles we remember without knowing who the author is and authors we praise without being able to remember the titles of their books. But there are also fortunate instances when books and authors function in symbiosis. Kurt Vonnegut is an example of the latter. His name is instantly associated with *Slaughterhouse-Five*, yet it takes at least two lengthy readings to understand the book's impact both from a historical and stylistic perspective. And while the symbiosis between the author's name and the book's title is a fortunate event, this is not the case of the book's labelling and interpretation. *Slaughterhouse-Five* is a title the casual reader will come across when asking Google for recommendations of science fiction books. The reader will, of course, take this for granted. However, things are far from being straightforward, and labelling a book's belonging to the science fiction genre based on the use of keywords such as creatures from the outer space, flying saucers and aliens might be misleading.

It is not just *Slaughterhouse-Five* that seems to have been wrongly labelled as science-fiction genre, but *Cat's Cradle* as well. In the introduction to the book, Benjamin Kunkel notes that: "it seems beyond denying that Vonnegut wrote at least several books that belong, with Dick's, to that small group of sci-fi novels with a lasting place in American fiction...". (Vonnegut2008: XII). The labelling of *Cat's Cradle* as science-fiction is reinforced throughout the introduction: "Vonnegut's invention of *ice-nine*, a substance capable of freezing all the world's water in rapid contagion, makes the book in some sense a piece of science fiction, and like most sci-fi, the book will disappoint any reader who insists on the evolving, three-dimensional characters of the realist novel." (*Ibidem*: VIII). *Cat's Cradle* allure of a science fiction book is thus given by the use of an element called ice 9 which is able to transform any drop of water into solid ice. It may be doable, though very likely probable. The same may have been thought of the atomic bomb: doable, but very likely probable. And yet the probability became a certain deed – hence the disturbing mood of the book.

Just like *Slaughter-House Five*, *Cat's Cradle* is an improper science-fiction book. It is not the output of an exercise of imagination, but the expression of fear caused by witnessing the destructive power of scientific research: the atomic bomb. It is rather a "fiction science book", the story of what could happen if the real world scientific research were aimed at destruction instead of construction.

If science fiction describes imaginary future worlds with picturesque characters and plots, "fiction science" may be said to describe imaginary worlds based on existing realities. The opening page of *Cat's Cradle* warns us that "Nothing in this book is true." (Vonnegut 2008). We then read about the day the bomb was dropped on Hiroshima. A true event is transformed into fiction, it is stripped of its destructive powers and confined to a prison of pages.

In a nutshell, *Cat's Cradle* is the fictional output of a narrator who wants to find out what the ordinary American people were doing on the very day the atomic bomb was dropped on Hiroshima. It follows the story of doctor Felix Hoenikker – the person credited for inventing the bomb – and his family. In depicting Felix's character, the narrator relies heavily on the accounts of those who knew the scientist, but mainly on Newton's (Felix's youngest son) memories. The narration does not linger on Hiroshima but moves forward to the doctor's last creation which, although stemming from good intentions, (making life easier for soldiers trapped in mud) proves to be as destructive as the atomic bomb. The second part of the book is the story of Felix's children who are all in possession of the odd invention and brings forward Bokononism – a fictitious religion that claims that religion itself is nothing but false statements, or harmless untruths. However, one can reach happiness by following these lies. While the religious aspect of the book certainly offers plenty of room for debate, as well as the Republic of San Lorenzo which vehemently opposes communism, our main concern remains the use of science, the scientist's role and the labelling of *Cat's Cradle* as a science fiction book.

Consequently, we need to ask ourselves: what exactly is science fiction and what are some of its characteristics? According to James Gunn who edited *The Road to Science Fiction: From Gilgamesh to Wells, Volume 1*, science fiction literature "«concerns itself with scientific or technological change, and it usually involves matters whose importance is greater than the individual or the community.»" (Gunn 1977: VII). So far, so good. However, he continues: "As the literature of change, science fiction, at its most characteristic, inserts the reader into a world significantly different from the world of present experience because of catastrophic natural events, because of the evolutionary alterations of time, or because of human activities, particularly scientific and technological." (*Ibidem:* VII). It is in the very quotation above that we find one of the arguments we need to prove that Vonnegut's labelling as a science fiction writer is not quite accurate. His world of "present experience" includes the atrocities of the Second World War and the release of the atomic bomb. The reality itself became a reality of change because of human actions, and Vonnegut's literature responded to this atypical reality – an almost science-fiction reality – if we may say so. Even if Vonnegut's writing were to tick all the criteria of the science fiction genre, we still need to ask ourselves if the writer's intent is a genuine one or whether it acts as a statement. Is he trying to send a message? Is his writing the output of a desire to experiment with ideas, or the antidote to an unbalanced mental state?

In Enciclopedia Britannica we are told that: "In part because of the atomic bomb, American writers turned increasingly to black humour and absurdist fantasy. Many found the naturalistic approach incapable of communicating the rapid pace and the sheer implausibility of contemporary life." (*Encyclopaedia Britannica*: web).

This is where Vonnegut sits – he is not a trained science fiction writer but one deeply anchored in a disturbed reality he tries to annihilate by means of matching disturbing ideas. It is like a "fill in the gaps" grammar exercise where only one word can fit in. What should one choose to match an apocalyptic reality marked by mass destruction and a loss of trust in the human spirit, in the idea that man is a moral creature endowed with conscience? It is only a similarly disturbing fiction that can fit in the context.

Apart from the theme of science and its dual nature (creative and destructive), there are two more ideas in *Cat's Cradle* that are worth exploring. The first one is explicitly stated in the narrator's intention: writing a book about what ordinary people were doing on the exact day the bomb was dropped on Hiroshima. Willy-nilly, we are thus reminded of Virginia Woolf's concept of a singular day and the multitude of events and thoughts that can be squeezed into a fixed temporal period. But whereas Woolf is mainly interested in the interior events, the narrator in *Cat's Cradle* wants to find out what external activities mark the lives of American people on the day when more than a hundred thousand Japanese were obliterated in an instant not because of God's wrath but because of the ingenuity of science. "The book was to be an account of what important Americans had done on the day when the first atomic bomb was dropped on Hiroshima, Japan." (Vonnegut 2008: 1). The book also aims at emphasizing "the *human* rather than the *technological* side of the bomb" (*Ibidem:* 5). This certainly offers plenty of ground for debate as far as crime psychology goes – understanding the perpetrator's thoughts, reasons and motifs. Under no circumstance does Vonnegut condone the events that led to the regrettable Hiroshima day – his portrayal of the scientist who helped develop the bomb is one that highlights the scientist's emotional immaturity and his lack of empathy. He is almost a monster, a clear psychiatric case whose lunacy is encouraged. This is severely disturbing and raises questions such as who recruits these scientists, who orders and who authorises their deeds? According to Dr. Breed, Felix Hoenikker's supervisor: "New knowledge is the most valuable commodity on earth." (Vonnegut 2008: 29). "And how does one gain new knowledge?" we may ask ourselves – through testing things out. Vonnegut's *Cat's Cradle* is not just a speculation of what could happen – it reminds people that Hiroshima happened and new knowledge was thus gained.

Felix Hoenikker's science is given no direction. He can almost be said to be a victim of his superiors who use his scientific whims for their own profit. This does not humanise him, nor does it take anything off the burden of his sin; it is simply a matter of presenting another facet of the monstrous business of science. Dr. Breed, his superior, warns the narrator: "In this country most people don't even understand what pure research is. (…) It isn't looking for a better cigarette filter or a softer face tissue or a longer-lasting house paint, God help us. Everybody talks about research and practically nobody in this country's doing it. We're one of the few companies that actually hires men to do pure research." (Vonnegut 2008: 29). We also learn from the same Dr. Breed that "pure-research men work on what fascinates them, not on what fascinates other people." (*Ibidem:* 35). In other words, a scientist has no guidelines, be they professional or moral, other than his own whims, and Felix Hoenikker certainly fits these criteria. He is immature, lacks empathy and acts pretty much like a sociopath. He seems to be unaware of the impact of his work, and if he works, that is because he needs something to keep his mind busy. His laboratory is an adult version of a playground: "The old man had left the laboratory a mess. What engaged my attention at once was the quantity of cheap toys lying around." (*Ibidem:* 40). Once again, it is severely disturbing that to Felix, the playground is not confined to his laboratory – existence, reality itself is just another game Felix must be in control of: "Why should I bother with made-up games when there are so many real ones going on?" (*Ibidem:* 8).

There is, however, one particular "made-up" game Felix enjoys, one he happened to play the exact day the bomb was dropped, and that is "cat's cradle". The game requires two players which is somewhat odd, given Felix's reclusive nature. Or perhaps the second player exists only to highlight Felix's domination and his ability to manipulate both the string and the person. Newton, Felix's youngest son despises the game because of its misleading name: "«A cat's cradle is nothing but a bunch of X's between somebody's hands, and little kids look and look and look at all those X's». «And?» «*No damn cat, and no damn cradle.*»" (*Ibidem:* 118). On top of that, Felix's single attempt of playing with his son brings to light the scientist's genuine evil nature as he simply is unable to think positively. In his world, everything has to do with destruction: "And then he sang. «Rockabye catsy, in the tree top», he sang, «when the wind blows, the cray-dull will rock. If the bough breaks, the cray-dull will fall. Down will come cray-dull, catsy and all.»" (Vonnegut 2008: 8).

It is undeniable that outside the world of fiction there are such biological individuals void of any empathy and endowed with superior intellect. That they act from their own initiative or that they are manipulated by others is a different discussion. What makes Vonnegut shudder is not only that their existence is highly possible, but that they actually existed and will continue to exist among us. How else can the Hiroshima experiment or the Holocaust be explained?

Vonnegut wrote *Cat's Cradle* in 1963, a year after the Cuban Missile Crisis, the confrontation that almost erupted into a nuclear war. He certainly had reasons to be worried: he had witnessed the Dresden destruction and was well-accustomed to lives erased in an instant. His fiction is, on the one hand, a warning that people should really start learning from past experiences, although he has little faith in his own advice. "And I remember *The Fourteenth Book of Bokonon*, which I read in its entirety the night before. *The Fourteenth Book* is entitled 'What Can a Thoughtful Man Hope for Mankind on Earth, Given the Experience of the Past Million Years?' It doesn't take long to read *The Fourteenth Book.* It consists of one word and a period. This is it: 'Nothing.'" (Vonnegut 2008: 175).

On the other hand, his fiction, the resort to dark humour and imagined universes – be they other planets or the Republic of San Lorenzo – is a means of annihilating a personal trauma or the stigma of belonging to a community of humans capable of harming other humans.

There are critics who prefer to label *Cat's Cradle* and *Slaughter-House Five* as science fiction, others who take into account Vonnegut's own request of not being labelled a science-fiction writer and who focus more on form, on the "anti-novel" characteristic of the two works.

> *Characteristics of the anti-novel include experiments with vocabulary, punctuation, syntax, variation of time sequence, alternate endings and beginnings, and collage – a form that allows authors to piece together discontinuous fragments. The anti-novel can also lack plot, character development, and many other traditional elements we associate with literature. With its opening epigraph, "Nothing in this book is true" - both Vonnegut's chosen line and an excerpt from the book embedded in the novel called "The Books of Bokonon" - the author breaks with the tradition of representing reality in fiction*. (Bloom, Hobby, eds. 2010: 61-62).

We have already analysed the famous "Nothing in this book is true" and showed that this very denial of what happened, the transformation of a horrible reality into an exercise of imagination is a means of alleviating the suffering caused by an atrocious experiment. Indeed,

if only it were not true! We have chosen to see Vonnegut a writer who uses whatever there is close at hand (science which was involved in the creation of the atomic bomb, science which offers the possibility of life on other planets or parallel universes) either to question his own historical context or to try and cope with the trauma of being a prisoner of war and of witnessing the obliteration of hundreds and thousands of innocent human beings.

BIBLIOGRAPHY

Main:
1. Vonnegut, Kurt. 2008. *Cat's Cradle*. With an Introduction by Benjamin Kunkel. London: Penguin Books.
Secondary:
2. Gunn, James (ed.). 2002. *The Road to Science Fiction: From Gilgamesh to Wells.* Maryland: Scarecrow Press, Inc. books.goole.ro
3. Bloom, Harold; Hobby, Blake (eds.). 2010. Dark *Humour*. New York: Infobase Publishing. books.google.ro
4. "American Literature" in *Encyclopaedia Britannica*. Web: www.britannica.com/art/American-literature/After-World-War-II Accessed on December 2nd, 2017.
Other:
5. Everett, Hugh. *"Relative State" Formulation of Quantum Mechanics,* web: http://jamesowenweatherall.com.

6. Morrison, Jago. 2003. *Contemporary Fiction.* London and New York: Routledge. books.google.ro.
7. Vaidman, Lev. 2016. "Many-Worlds Interpretation of Quantum Mechanics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), web: https://plato.stanford.edu/archives/fall2016/entries/qm-manyworlds/
8. Safir, Arent Margery (ed.). 1999. *Melancholies of Knowledge:Literature in the Age of Science*. Albany: State University of New York Press. books.google.ro.

CONSIDERATIONS UPON PARODY IN ION MINULESCU`S POETRY

Andreea Iuliana Damian
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: The Minulescu`s lyric transcends the seriousness of treating themes by geting them to parody in an original manner, even beauty turns into an amused contemplation. The interiorization of his lyrical speech leads to the reduction of the cosmic dimensions until their adaptation to a domestic universe abounding in lyrical significance.

Keywords: parody, humour, poetry, lyrism, irony

Poetica minulesciană se distinge încă de la începuturi prin impetuozitate şi prin dorinţa constantă de inovare. Lirica lui Minulescu se află în permanenţă într-o poziţie de negare şi refuz, contestarea are un rol aparte în poeziile sale devenind un element reformator.

Această atitudine de refuz apare doar în cazul unor elemente lipsite de însemnătate, în cazul unor forme învechite, iar negare se iveşte în momentele oportune unei reforme. Deoarece scrierile anterioare lui Minulescu nu pot susţine realitate în plină schimbarea a unei lumi în proces de modernizare, schimbările sale devin punct de sprijin pentru tot ce va urma.

Deşi, lasă aparent impresia că schimbările sale formale nu se îndreaptă spre conţinutul de bază, de fapt fiecare mişcare novatoare devine piatră de temelie pentru următorul pas.

Minulescu evită să-şi declare dorinţa de schimbare, iar schimbările nu apar niciodată ca o normă, ci numai ca o reacţie firească a unui comportament original.

Noţiunea de veşnicie nu este o trăsătură specific minulesciană, acest tip de constanţă îl sperie, Minulescu este omul schimbărilor declarate şi asumate: ”Eu ştiu c-ai să mă-nşeli chiar mâine/ Dar fiindcă azi mi te dai toată,/ Am să te iert/ E vechi păcatul/ Şi nu eşti prima vinovată!” (*Celei care minte*)

Aşadar, atitudinea sa din volumele perioadei interbelice este una care are la bază parodie şi autoparodia.

Spre deosebire de volumele de debut, acum poetul parodiază întreaga realitate, nu o mai ia în serios, ci din contră o minimalizează. Pe alocuri se autocontestă considerând că seriozitatea sa anterioară este acum demnă de autocaricaturizare.

Caracterul intim al romanţelor devine un mijloc prin care poetul poate interpreta după bunul plac semnele mediului exterior. Deşi, anterior tratase temele din postura unui demiurg, acum le reia sub forma unor speculaţii comice.

Tema anotimpului autumnal se transformă din tragism:”Toamna... Vântul se strecoară/ Şuierând pe lângă zid/ Şi mă roagă să-i deschid/ Că-mi aduce veşti din ţară./ Veşti din ţară!... De la cine?/ De la ei ori de la ea?/ Să mai fie cineva/ Ca să-ntrebe şi-azi de mine?/ Du-te, vântule, grăbeşte,/ Şi le spune c-ai aflat/ Cum că cel de mult plecat/ A murit, nu mai trăieşte”(*Cântec de toamnă)* în parodie:” Toamna, fată deocheată/ Biata fată!.../ Deocheată, dar frumoasă/ Şi cochetă,/ Mi-a intrat odată-n casă,/ Indiscretă,/ Să mă-ntrebe ce mai fac.../ Ce problemă viitoare/ Mă mai doare.../ Ce ţigări de foi mă otrăvesc/ Când vorbesc.../ Şi ce fel de coniac/ Beau când tac.../.../ Toamna, fată bună, vine

să mă vadă/ Vine ca o oră fixă pe cadran/ Şi solemnă ca o stea cu coadă.../ Şi, cum ştie că eu nu fac decât bine,/Toamna stă trei luni întregi la mine,/ Cum ar sta la ea acasă.../Până ce-ntr-o bună zi mă lasă/ Şi se duce de s-ascunde.../ Unde?.../ Dracul ştie unde!...*(Isprava Toamnei).*

Se remarcă preferința poetului pentru universul domestic, cotidian, acest mediu devenind o extensie a sentimentelor eului liric: ”Carte/ Sora mea cea bună,/ Din ce sfântă împreunare/ Te trezişi la mine-n casă/ Într-o noapte fără lună,/ Când,/ Cu coatele pe masă,/ Obsedat de-acelaşi veşnic/ Şi suspect semn de-ntrebare/ M-afundam pe întuneric,/ Ca un muc de lumânare/ Într-un sfeşnic?...(*Rânduri pentru carte)*

Dimensiunile și importanța evenimentelor încep să se reducă treptat deoarece poetul se simte în largul său în spațiul casnic, monoton, generator de bună dispoziție și siguranță. Astfel se observă o demitizare a conceptelor ce anterior erau tratate cu o seriozitate deosebită în poeziile minulesciene: ”De ziua ta,/Deşi nu te-am uitat,/Nu ți-am urat nimic din ce-ți uram/ În cei trei ani de facultate,/ Când ne iubeam/ Cu-adevărat.../Nici „La mulți ani cu sănătate”.../ Nici doctoratul în filosofie/Un fel de loz câştigător la loterie.../Nici limpezimea minții lui Socrate —/Bătrânul filosof, privit numai din spate.../Şi nici măcar un nou amant,/ Căci bietul Emmanuel Kant,/ De când cu tine-şi încurcase/„Imperativul categoric”,/ Sărmanul om de geniu, se desfilosofase,/ De gradul unui sentiment pur anatomic!...” (*Rânduri pentru Brigitta)*

Aşadar interiorizarea unui discurs pur filozofic se transformă într-o banală glumă, o caricaturizare uşor digerabilă ce aduce tema abordată la un nivel simplu de înțelegere tangibil doar într-o manieră utilitaristă: *un sentiment pur anatomic.*

Ataşamentul față de divinitate se diminuează constant progresând către un ateism cu tendințe parodice care tratează dogmele creştine cu o uşurință lumească. Figurile sfinte și profeții devin acum personaje ale unei scene pline burlesc, într-o lume reinterpretată dintr-o perspectivă ce anterior era damnată: ”Sulamita, Sulamita!.../ Regele-nțelept cinstit-a/ Trupul tău cu pofta lui.../ Şi-n pământul Canaan,/ Ca o floare parfumată de gutui/ Lângă trunchiul unui cedru din Liban,/Regele-nțelept voit-a/ Să-ți închine Sulamita,/ Şi Coroana,/ Şi viața,/ Şi divina-i Palestină,/ Căci amanta pentru rege/ E mai mult ca o Regină!.../Dar tu minte n-ai avut.../ Şi când regele te-a vrut,/ Din palatul lui cu-o sută de odăi/ Şi de terase/ Ai fugit pe Galaàd,/ Să-i paşti caprele râioase,/ Şi din stelele ce cad/ Să-ți faci vise mincinoase/ Sub umbrela unui brad.../.../Iată ce-a fost scris la lege!/ Sulamita, Sulamita,/ Pentru ce-ai fugit de Rege/ Şi-ai fost proastă?...(*Rânduri pentru Sulamita)*

Tema erosului care stă la baza romanțelor minulesciene nu mai are, în volumul *Nu sunt ce par a fi,* aceeași intensitatea a trăirii firești, ci dimpotrivă poetul hotărăşte ca gravitatea anterioară a acestor sentimente este acum demnă de parodiere: ”Dacă-ai crezut c-ar fi putut să fie/Ceva mai mult decât ce-a fost, te-ai înşelat!.../ N-a fost decât un început de nebunie,/De care-ntâmplător ne-am vindecat!.../.../N-a fost decât ce-a trebuit să fie,/ Şi, dac-a fost cu-adevărat ceva,/ N-a fost decât un strop de veşnicie/ Desprins dintr-un meschin "et caetera!"...” (*Romanță meschină)*

Desacralizarea iubirii reprezintă o schimbare majoră și foarte uşor observabilă în lirica minulesciană prin comparație cu postura afişată în volumul romanțelor: „Pe când iubeam —/ C-am suferit şi eu de-această boală —/ Iubeam o fată care mă-nşela/ Exact ca-n poezia mea:/ Romanța celei care-nşeală,/ A cărei eroină era ea!...” (*Poveste scurtă)*

Iubirea se transformă într-o materializare cu scopul de a sugera lipsa de profunzime și superficialitatea firii umane aflate în fața unui abandon: ”Şi iată cum iubita mea,/ În noaptea când mă părăsea,/ N-avea să-mi lase la plecare/ Decât un pat pe trei picioare/ Iar în dulapul din sufragerie/ Un sfert de cozonac cu nucă/ Şi-o scobitoare-nfiptă-n el —/ Simbolul sufletului ei rebel,/ Cu care dorul ei de ducă/ Teatraliza eterna tragedie/ A-

nșelătoarelor ce mor/ Neplânse de-nșelații lor —/ Exact ca-n poezia mea/ A cărei eroină era... Ea!..."(*Poveste scurtă*)

Pasiunile trăirile cele mai intense ale personajelor lirice, iar rușine nu mai este o scuză sau un motiv de ascundere, fiecare sentiment se trăiește într-un apogeu ignorând vorbele ce anterior ar fi generat teamă sau pudiciție: "Necunoscuta care se vindea/ N-a vrut să-mi spună-n prima zi cine era,/ Dar fiindcă ea aflase cine sunt —/ Poetul poreclit „Fluieră-vânt" —/ Și fiindcă mă ruga stăruitor/ Să-i fiu și eu, din când în când, cumpărător,/ Sinceritatea ei m-a-nduioșat/ Și-n cadrul prețului fixat —/ Un preț absurd,/ Ridicul/ Și meschin,/ Cu care-aș fi băut un kilogram de vin —/ M-am îmbătat de gura ei/ Și-am adormit/ Pe laurii idilelor lui Teocrit..."(*Romanța tinereții*)

Poetul se declară un neînțeles deoarece nu este adaptat societății în care trăiește, însă în același timp inadaptarea este cea care declanșează procesul creator, iar diferențele sunt calități asumate sub o mască a nebuniei: " Ei sunt cuminți.../ Eu sunt nebun.../ Dar cum Eu sunt ce-am fost mereu —/ Poate că cel cuminte-s Eu —/ Deși de câte ori le-o spun,/ Eu pentru Ei... sunt tot nebun.../ Eu mă urăsc că nu-s ca Ei.../ Eu îi iubesc că nu-s ca Mine.../ Ei beau/ Și mint fără rușine —/ Și-n ochii prietenilor mei/ Trec drept nebun... că nu-s ca Ei.../ Lor nu le place-amanta Mea.../ Mie nu-mi place-amanta Lor.../ Ei văd cu ochii tuturor/ Femeia.../ Eu n-o pot vedea/ Decât cu-ai mei —/ Amanta Mea..." (*Cântecul nebunului)*

Confesiunea lirică pe care o promovase Minulescu în volumul romanțelor, se transformă acum într-o discuție amicală între poet și lector al cărei scop principal este relatarea în manieră scenică, transpunând întâmplări ale vieții cotidiene: "În mai mare măsură decât la început, confesiunea se transformă în șuetă. Autorul are, am văzut deja în proză, plăcerea înscenărilor"[1]

Anumite poezii sunt adevărate opere de teatru întrucât dialogul dintre cei doi referenți este viu și plin de umor, în ciuda distanței faptice dintre cele două entități răspunsurile anticipate rămân parte a întregului poetic: „ Ce văd!.../ E-adevărat?.../ Tu ești?.../ Cum?.../ N-ai murit?.../ Tot mai trăiești?.../ Pendulă care te-ai oprit din mers,/ Încerci acum să mergi în sens invers?.../ /Hai!... Spune-mi.../ Spune-mi tot ce știi.../ Să-mi spui chiar și minciuni,/ Să-mi spui/ Ce n-ai spus nimănui — /Nici celor morți,/ Nici celor vii ..." (*Romanța răspunsului mut)*

Dialogul există deși replicile celui de-al doilea personaj nu se aud, așadar transpunerea dramatică este perfectă prin sugestii și aluzii conturându-se profilului *interlocutorului absent:* "Eu te-am iertat de mult!.../ Dar tu?.../ Răspunde-mi „Da".../ Răspunde-mi „Nu" —/ Totuna mi-e!.../ Știi tu de ce —/ La tine „Nu" și „Da" nu sunt/ Decât aceleași vorbe-n vânt!.../ De ce te temi?.../ De ce-ți ascunzi/ În palme ochii tăi rotunzi?.../ De ce-ți aprinzi ca un semnal/ De foc bengal/ Obrajii tăi de porțelan/ Și inima de Caliban?..." (*Romanța răspunsului mut*)

Lirismul minulescian devine un mijloc de expresie atât a sentimentelor, cât și a gândurilor în stare pură, nemijlocită. Astfel caracterul oral al poeziilor sale face scrierile sale să se apropie de lector, să se transforme într-o confesiune sinceră și amicală.

Prezentările dialogate din poeziile sale nu mai sunt încărcate de însemnătate personală, în volumul *Nu sunt ce par a fi* ele se transformă în dialoguri cotidiene, banale denotând înclinația poetului pentru tema faptului divers: "În poezie, simbolist până la limite, n-a fost preocupat decât în ultima perioadă din viață de unele aspecte sociale"[2]

În poeziile lui Minulescu *romanța* este creația care înregistrează întâmplările obișnuite încercând să le transpună în perenitate prin atenta fotografiere a unui eveniment

1Dimitriu, D., *Introducere în opera lui Ion Minulescu,* 1984, p. 243
2Manu, E. *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc,* 1981, p. 156

firesc. Asemenea lui Caragiale, Minulescu foloseşte întâmplările banale pentru a le transforma în *mofturi,* în fresce lirice ale unei societăţi în plină schimbare: ”De ce-o iubeam?/ Nu ştiu — fiindcă pe-atunci n-aveam/ Decât vreo douăzeci de ani!.../ Ştiu doar că roşcovana cu părul ondulat,/ Care dansa-ntr-un cabaret,/ Când a aflat că sunt poet/ Şi-a mai ghicit că sunt şi-amorezat/ De ea/ Nu mi-a cerut — ca alte dansatoare —/ Bani/ Şi m-a rugat doar să-i dedic/ Un madrigal.../ Şi altceva/ Nimic!.../... /De ce-o iubeam?/ Fiindcă pe-atunci nu bănuiam/ Că dansatoarea roşcovană/ Nu era decât o capcană/ În care-avea să-i cadă, chiar din cer/ Un biet bătrân bijutier,/ Ce-i dedicase şase madrigale/ Cu rezonanţe supermuzicale —/ O broşe,/ Doi cercei/ Şi trei inele —/ Bijuterii de mare preţ,/ Dar care,/ Puse-n balanţa versurilor mele,/ Nu prezentau nici o valoare/ Decât — cel mult — pentru... o dansatoare!...” (*Romanţă retrospectivă)*

Actul iubirii este parodiat treptat, pornind de la momentul sacru închinat zeiţei Venera: ”În seara când ne vom iubi —/ Căci va veni şi seara-aceea —/ În pat vom presăra buchete de trandafiri şi chiparoasă/ Ne vom închide-apoi în casă/ Şi vom zvârli în stradă cheia.../ Şi-n seaca când ne vom iubi/ Te-oi întreba,/ Ca şi pe multele pe care le-am întrebat ’naintea ta:/ — Voieşti să nu mai fii a mea?...”(*Romanţă fără muzică*) şi ajungând o poveste uzată ce stârneşte o ironie amară: ”De ce-ai plecat/ Cu vântu-n părul tău vâlvoi,/ Când nici un glas nu te-a chemat?.../ Tu nu ştiai/ Că-n luna mai/ Potecile sunt încă pline de noroi?.../.../Opreşte-te!.../ Priveşte-n jurul tău.../ Şi dacă nu ţi-ai murdărit/ Pantofii de noroi,/ Fă-ţi cruce/ Şi întoarce-te ’napoi!.../ Fă-ţi cruce/ Fiindcă n-ai păcătuit/ Decât în vis.../ Şi visul s-a sfârşit!...” (*De ce-ai plecat?*)

Credinţa este pusă la îndoială, iar imaginea divină de cele mai multe ori se înfăţişează în poeziile minulesciene ca o prezenţă pământeană supusă păcatelor şi greşelilor intenţionate sau nu.

Această umanizare a divinităţii este tot o manieră de parodiere, o revoltă împotriva respectului manifestat în volumele anterioare: ”Mi-a ieşit în drum fantoma/ Omului bătut în cuie/ Şi m-am întrebat ca Toma:/ — El o fi?/ Sau, poate... nu e.../ Cine-a fost?.../ N-a fost decât/ Chipul unui om — şi-atât —/Chipul omului frumos/ Din năframa sfintei Veronica .../ Dar pe mine m-a prins frica/ Şi, cum sunt un om pios,/ În noaptea Vinerei Mari,/ M-am făcut din mare mic/ Şi-am tăcut chitic./ Căci pe buze-mi îngheţase/ Numele celui răsfrânt...” (*Apariţie nocturnă*)

Totuşi negarea nu este absolută, ci există momente în care acceptarea faţă de existenţa lui Dumnezeu se arată subtil şi păstrând în aceeaşi măsură imaginea eului poetic absolut: ”Deşi noi toţi îi suntem fraţi/ Şi toţi îl ascultăm la fel —/ Noi nu-i suntem decât argaţi,/ Căci l-am ales stăpân pe El!.../ Dar Eu, cum nu-i pot fi argat —/ Deşi noi toţi suntem la fel —/ De şorţul alb m-am dezbrăcat/ Şi n-am mai ascultat de El.../ Dar azi, când simt că se cuvine/ Ca toţi să-l ascultăm la fel —/ Deşi m-ascult numai pe mine,/ Eu nu m-ascult decât prin El!...” (*Strofe pentru El*)

Parodierea lui Minulescu ajunge să fie un gest involuntar, astfel adesea se observă în opera sa parodierea propriilor creaţii, caracterul ironic nu concentrează esenţa fiecărei poezii dar mai degrabă dorinţa de a păstra viu spiritul critic.

Autoparodierea este un gest nobil deoarece poetul reuşeşte să atingă graţia unei autocriticii nobile şi încărcate de subtilităţi. Astfel, prin parodiere proprie poezia se reinventează, îşi descoperă valenţe nebănuite care prin negare de sine devin generatoare ale unor trăiri de autocontestaţie continuă: ”Insurgenţa juvenilă se îndreaptă fără complexe asupra modelului poetic paşoptist, căruia i se intentează un veritabil proces.

Episodul are în el, ca și opera de mai târziu, ceva ce aduce a act de bravură, a bagatelă dar și a autoironie”[3]

În concepția poetică minulesciană, obișnuința este cea care ucide originalitate așadar poetul trebuie în mod permanent să se autoevalueze cât mai obiectiv pentru a reda o realitate nealterată pe care să se așeze roadele unei creații poetice.

Spațiul creativ al eului liric trebuie să se fundamenteză pe un spațiu real, existent și puternic ce poate fi înțeles de orice lector, dar mai ales de lectorul obișnuit dornic de recreere prin frumosul artistic.

Poezia lui Minulescu nu este o trecere către alt tip de scriere, nu este o revoluționare completă a liricii românești, ci este o modernizare treptată a acesteia. Această mișcare se află în echilibru perfect cu schimbările istorice ale vremii, totuși pasul nu se face treptat, ci mai degrabă abrupt. În decursul unui singur an, Minulescu trece de la imitația admirativă a lui Eminescu, la impunerea romanței ca viitorul pas către o poetică modernă.

Poetul nu se va dezice niciodată de romanță, doar prin autoironie el va blama folosirea excesivă a acesteia. Cu trecerea timpului sentimentele sunt expuse diferite, schimbându-se decorurile și tușele de evidență, însă esența mentalității rămâne aceeași până la ultimul volum: ”Căci calea-mi fuse lungă/ Şi-n calea mea-întâlnii pe rând/ Pe toţi câţi vrură să vă vândă/ Podoabe noi ce nu se vând,/ Pe cei ce vrură să vă cânte romanţe noi,/ Pe cei ce vrură/ Să vă-ndrumeze spre mai bine -/ Spre-acel frumos întrezărit/ În armoniile eterne/ Dintr-un sfârşit/ Şi-un infinit,/ Pe cei ce v-au adus lumina,/ Pe cei ce i-aţi primit cu ură/ Şi i-aţi gonit cu pietre/ Pietre ce s-or preface-n piedestale/ În clipa când vă va cuprinde beţia altor ideale!...” (*Romanța noului venit)*

Criticii literari apreciază scrierile minulesciene ca fiind o extensie a transformărilor survenite în societatea românească a vremii, Pompiliu Constantinescu a remarcat faptul ca asemănător țăranilor care renunță treptat la portul tradițional pentru a adopta noile tendințe ale modei, Minulescu se dezice de literatura pe care anterior o pastișase pentru a crea propriile influențe ce vor marca și generațiile următoare.

Trăsăturile originale ale discursului liric minulescian se regăsesc în mare parte într-o asimilare diferită a simbolismului, deși poetul acceptă desprinderea din simbolismul cultivat de Macedonski, nu își neagă trăirile și emoțiile exprimate în mod diferit, cu o sentimentalitate asumată asemănătoare lui George Coșbuc.

Trăirile puternice, care însă nu vor deveni obsesii, sunt iubiri constructive ce se desfășoară într-un cadru proaspăt descoperit, orașul.

Urbea bacoviană capătă la Minulescu nuanțe vesele, se animă și se transformă în locul ce oglindește trăirile unui poet îndrăgostit, capabil să își împlinească dragostea: ”Dă-mi ochii-ți plânși, să-i mai sărut o dată,/ Și lasă-mă să plec!.../ Tu nu-nțelegi/ Că-n orchestrarea întregirii noastre/ Nu-i ciripit de păsărele-albastre,/ Ci-i răcnet doar de bestie turbată,/ Ce-ți sângerează-obrajii și te mușcă/ De câte ori încerci s-o-nchizi în cușcă/ Sau de piciorul patului s-o legi?.../.../ Dă-mi ochii-ți plânși, să-i mai sărut o dată,/ C-atâta doar mi-e dat să-ți mai sărut,/ În cinstea întregirii noastre din trecut,/ Din care-acum n-a mai rămas nimic/ Decât o falsă frescă-n mozaic,/ Pe care niște gheare de bestie turbată/ Însângerează două imagini omenești!.../ Nu le cunoști?.../ Încearcă —/ Și-ai să ți le-amintești!”(*Epilog sentimental)*

Gestul de parodiere și respingere are de fapt efectul contrar, deoarece aderarea la simbolism și acceptarea unor trăsături, oferă specificitatea și individualizarea de care

3 Dimitriu, D., Introducere în opera lui Ion Minulescu, 1984, p. 250

Minulescu se bucură în rândul poeților simboliști, conferind o *tușă* aparte creațiilor sale în raport cu poeziile simboliste ale vremii.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, M., Ion Minulescu poetul sau Resursele umorului liric, in Ion Minulescu, Versuri, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1964.

Constantinescu, P - Figuri literare, Editura Minerva, Bucuresti, 1989.

Coteanu, I., Consideraţii asupra structurii stilistice a limbii. in Probleme de lingvistică generală, Vol. IV, Editura Academiei, Bucureşti, 1962.

Davidescu, N., Aspecte şi direcţii literare, Minerva, Bucureşti, 1975.

Dănciulescu, S., Poetica minulesciană, Scrisul Românesc, Craiova, 1986.

Densuşianu, O., Manifeste literare, Poezie , Proză, Dramaturgie, Edition cared for by Lucian Pricop, Coresi, Bucureşti, 2003.

Densuşianu, O., Sufletul nou în poezie în Opere IV, Minerva, Bucureşti, 1981.

Dimitriu, D., Introducere în opera lui Ion Minulescu, Minerva, Bucureşti, 1984.

Manu, E., Ion Minulescu în conştiinţa simbolismului românesc, Minerva, Bucureşti, 1981.

Pop, I., Avangarda în literatura română, Minerva, Bucureşti, 1990.

Tomuș, M., Cincisprezece poeți, Editura pentru literatură, București, 1966

DIRECT STYLE IN ODOBESCU'S SHORT STORIES

Elena Lavinia Diaconescu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: The writers of the 19th century used the dialogue and the monologue as methods in narration from early times, but they needed more time to obtain fluency in their elaboration. These forms of direct style appear in Odobescu's short stories in order to create some discontinuities in the narrator's plan or introduce the character's plan in the text. The dialogue and the monologue sometimes get a rethorical aspect because of the influence of romantic narrative methods.

Keywords: dialogue, monologue, rhetorical discourse, regionalisms, oral style

Scriitorii secolului al XIX-lea au introdus de timpuriu dialogul ca procedeu în naraţiune, dar au avut nevoie de ceva timp pentru a dobândi cursivitate în elaborarea acestuia. Dialogul, ca formă a stilului direct, apare la Odobescu cu rolul de a crea unele discontinuităţi în planul naratorului şi capătă uneori un caracter retoric, datorită influenţei procedeelor narative romantice. Un exemplu în acest sens este replica clucerului Badea în biserica unde se desfăşura slujba de înmormântare a lui Mircea Ciobanul: „- Fie-vă ruşine, măi fraţilor, să vă spurcaţi buzele pe aşa mâni pângărite! Scârbă să vă fie a pleca capul la trupul unui om care a fost urgia oamenilor şi bicul Satanii! - Oare nu vă e destul că, pre cât a fost tâlharul acesta cu zile, el a hălăduit în domnie atâţia mari de ani; ba încă v-aţi colăcit, ca târâtoarele, la poalele lui şi i-aţi lins laba cea mohorâtă, pe care nu cutezaţi a o muşca? – Acum, încaile, prindeţi la inimă! Lepădaţi-vă jositoarea slugărie! [...] Veniţi şi vă plecaţi crucei mântuitoare, ce cu drept o smulg din mânile nelegiuitului; iar stârvul lui scuipaţi-l ca mine şi azvârliţi cu pietre într-însul!" (Odobescu, *Opere, I*, p. 89).

În exemplul prezentat, Odobescu se străduieşte să redea cât mai convingător replica unui personaj din secolul al XVI-lea; de aceea foloseşte: prepoziţia „pre", deşi în paragrafele următoare apare sub forma literară „pe", forma inversată a conjunctivului *să vă fie*: „fie-vă", substantivul „mâni" şi adverbul „încaile", regionalisme moldoveneşti, aici autorul neţinând cont că personajul este muntean. Desigur că sunt prezente ca mărci ale oralităţii exclamaţia şi interogaţia retorică, dar şi vocativul „fraţilor". Pentru a construi intervenţia clucerului, Odobescu utilizează timpul prezent, când boierii sunt deopotrivă certaţi pentru linguşirea de care dau dovadă chiar şi după moartea lui Mircea, dar sunt, în acelaşi timp şi încurajaţi să se răscoale, aspect evidenţiat prin adverbul de timp „acum".

Răspunsul Chiajnei este foarte violent, datorită cuvintelor grele folosite în vocativ, cu intenţia de a jigni şi de a ameninţa: „- În lături, *mârşavilor*" – strigă ea cu glas puternic. – Asta vă e, *biet*, vitejia, *neruşinaţi păgâni* ce necinstiţi un mormânt? Spuneţi, ce ştiţi a face, *mişeilor, uneltitori de rele, iscoditori de dezbinări*, ce priviţi de subt ogheal păsul ţării şi alergaţi, ca dulăii, la pradă? – Ce! oare socotit-aţi voi că, unde a răposat Ciobanul, o să rămână turma în ghearele voastre, ca să o jăfuiţi dupe cum vă place? Hei! măre băieţi, mai va până atunci" (Odobescu, *Opere, I*, p. 89). Replica este construită pe enumerarea mai multor cuvinte ofensatoare, care îngreunează coerenţa paragrafului, dar evidenţiază încă o dată stilul scrierilor odobesciene.

În continuarea dialogului apare replica: „Aolău! Vai de biată moşie dac-o fi să-i meargă toată seama şoldâş, ca Făt-Frumos ăl ghebos! Dar tacă-ţi, nu vorbi de pomană, jupaniţă, că dor nu vom rămânea, sărac de noi, râsul lumei [...]!" (Odobescu, *Opere, I,* p. 90). Se obervă ca o constantă a structurii dialogului, formele învechite ale verbelor: „socotit-aţi"; „mai va", „tacă" şi structurile apoziţionale la singular aflate în dezacord cu verbele de la plural: „biet", „sărac".

În dialogurile din nuvele se constată şi repetarea anaforică a aceluiaşi cuvânt introductiv: „Ancuţo! *Tu* ai prefăcut acel nor în soare de lumină! *Tu* ai deşteptat în sufletu-mi o viaţă necunoscută! *Tu* ai reînviat inima-mi ofilită! *Tu* eşti îngerul mântuirii mele!" (Odobescu, *Opere, I*, p. 104). În exemplul dat, pronumele personal „tu" introduce mai multe propoziţii principale, cu scopul de a accentua importanţa persoanei iubite. Astfel, aici pronumele capătă valoare stilistică.

Un dialog care sare în evidenţă este cel dintre vornicul Dumbravă şi Chiajna, autorul străduindu-se să reproducă graiul moldovenesc atunci când vornicul vorbeşte: „- Taci, muiere, nu bârfi! ... nu doară c-aţi socoti voi că-i Moldova ţară di jac, să ni gioace ca pi urs o mişa pripăşită pi la munteni şi doi ficiori di lele fărmecaţi, doi lingăi nătângi ce li pute botu a lapte? ...N-avem noi nevoie di domn muntean" (Odobescu, *Opere, I,* p. 118). Această replică este utilă în caracterizarea indirectă a lui Dumbravă şi este în acelaşi timp ameninţătoare, dar şi foarte plastică prin felul în care Odobescu reuşeşte să reproducă graiul viu moldovenesc prin dialog. Elemente ale stilului oral sunt: variantele regionale ca „di" (pentru „de"), „ni" (pentru „ne"), „pi" (pentru „pe") sau „li" (pentru „le"); forma verbului „gioacă" şi a „substantivului „jac", expresia: „li pute botu a lapte"; lipsa articolului hotărât în cuvântul „botu".

Exemplul următor este extras din dialogul între călugării de la mănăstirea Cotmeana şi tânărul Mircea Ciobanul: „- Fugi, măria-ta, scapă-ţi zilele!... Ne-au călcat hoţii!... Sunt la poartă o mie şi mai bine de haramini levinţi, cu săneţele gata de foc şi cu paloşele goale.. Zic că sunt ai lui Neagoe Basarab şi cer să te dăm pe măria-ta... Fă-ţi pomană cu noi; fă ce-i face şi ieşi de aici" (Odobescu, *Opere, I,* p. 78). Este singurul dialog de acest gen din nuvelele odobesciene, care redă o replică la nivel colectiv. Efectul acesta este creat prin trei modalităţi: 1. folosirea structurii „vorbe spuse pe sărite" înainte de instalarea propriu-zisă a stilului direct; 2. utilizarea punctelor de suspensie pentru a marca stilistic vocile distincte ale călugărilor; 3. Sugerarea senzaţiei de grabă cu care se rostesc cuvintele prin enunţurile mai scurte formulate.

În nuvele se regăsesc şi replici izolate în stil direct pentru evitarea monotoniei generate de naraţiunea la persoana a III-a: soldaţii ameninţă că vor intra în mănăstirea Cotmeana: „În minutul acela, strigătul: «Foc! Dăm foc la mănăstire!...» repetat de mai multe glasuri [...]" (Odobescu, *Opere, I,* p. 79); „... Neagoe se răpezi, încruntat cu paloşul, la dânşii: - «Să nu stricaţi pe nimeni!» - strigă el în gura mare" (Odobescu, *Opere, I*, p. 79); Mihnea „izbea cu pumnul în păreţi, răcnind: - «Nu; nu se poate să cază într-astfel Mihnea! Săriţi la mine, copii!»" (Odobescu, *Opere, I*, p. 80); „Abia avu vreme Mihnea să-i zică cu o mirare plină de dispreţ: - «Tu cine eşti?»" (Odobescu, *Opere, I,* p. 84) – reprezintă ultima replică a domnului înainte de a muri; „un om striga în gura mare din clopolniţa bisericei: «Să ştie tot omul că am omorât pe Mihnea-vodă!»" (Odobescu, *Opere, I*, p. 84), Radu Socol rosteşte la căsătoria Ancuţei: „Piei, amăgita mea nădejde"(Odobescu, *Opere, I,* p. 100) etc.

Monologul cu interlocutor prezent este o altă formă a stilului direct, care a pătruns în literatura română datorită influenţelor romantice. Monologul introduce în text planul personajului şi are uneori caracter retoric. Reţeta completă a acestuia este oferită de M. Mancaş şi conţine: „interogaţiile şi exclamaţiile retorice, interjecţiile exclamative, frazele

scurte sau eliptice, imprecaţiile, aluzia livrescă şi enumerarea, cu alte cuvinte, toate mărcile formale ale unei exprimări orale adresate" (vol. *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, p. 203)).

Un exemplu pentru situaţia descrisă mai sus este invocaţia retorică monologată a Ancuţei din ultima parte a nuvelei *Doamna Chiajna*, dar această tehnică era mai utilizată la începuturile prozei narative, ceea ce explică apariţia sa rară, atât la Odobescu, cât şi la alţi scriitori din epoca acestuia.

„Maică Preacurată! Maică fără pată! Tu, care ai încercat numai durerile inimilor lumeşti şi care până acum nu te-ai îndurat a-mi ierta câteva zile răsipite în desmierdările vieţii! Tu, care ai privit fără jale sfâşierile inimii mele […]! Tu, care m-ai călăuzit prin poteci spinoase, pe poteci de gheaţă […]! Tu, care m-ai adus subt această sfinţită tulpină […]! Tu, deci, care deşi am păcătuit şi de am fost culpeşă ţie, m-ai osândit după mulţimea vinilor mele! […]! Maică milostivă, tu care ai fost mumă ş-ai pătimit de păsul fiului meu, fie-ţi milă şi îmblânzeşte, alină şi spală orice duh de mânie, în inima mumei ce m-a purtat pre mine, nevrednica, în sânul ei, şi la picioarele căria mă plec acum, ca şi dânsa, cu milostivire ca tine, să uite greşalele nesocotitei sale fiice!... În ceasul acesta, care e al meu cel din urmă, iartă-mă, maică, deşi mult ţi-am greşit eu ţie în viaţă! iartă-mă, căci cu amarnice dureri am ispăşit, vai! şi eu, păcătoasa-mi rătăcire!... " (115)

Exemplul oferit este original şi prin felul în care autorul combină de fapt două tipuri de monolog: un aparent monolog interior, atunci când fata vorbeşte doar cu icoana făcătoare de minuni şi face abstracţie de cei din jur şi un monolog adresat, devenind conştientă în finalul discursului de prezenţa mamei sale, căreia îi cere iertare. Legătura între cele două tipuri de monolog se face prin utilizarea punctelor de suspensie şi poate trece neobservată de acei cititori care nu simt schimbarea tonalităţii atunci când personajul feminin rosteşte pentru ultima dată cuvântul „maică".

Tehnica monologului ca discurs retoric a fost folosit şi de Negruzzi în *Alexandru Lăpuşneanu*. Cum Odobescu a recunoscut că această operă i-a folosit ca model în scrierea primei sale nuvele, *Mihnea-vodă cel Rău,* nu se putea ca tehnica să lipsească de aici. Este cazul monologului-discurs, în care domnul le explică boierilor de ce i-a pedepsit, dându-le orez cu mărăgăritare.

„Ci, nu vă zăticniţi din gustare! Fie-vă aceasta numai pildă la zisele mele de adineaori, ce le-aţi încuviinţat cu gândul şi cu graiul; fie-vă drept învăţătură, ca nu doare cumva să pohtiţi la bogăţii ca la vreun bine mare. Ispitele lumii sunt multe şi de tot felul, dar nu sunt spre folosul omului; averea adimineşte pe om, ş-apoi îl scârbeşte; aşa şi bobul de mărgăritar, e mai mare şi mai cu preţ decât bobul de orez, dar sparge dinţii. Astfel cuget eu în mine şi drept aceea am vrut să aibă şi boierii mei dovadă plăsmuită, ca nu doare cumva, vreodată, să spună vreun bârfitor, - lumea e plină de oameni răi! – că am pohtit eu la dobânzi... Ei! Spuneţi acuma, boieri măria-voastră, nu-i aşa că avuţiile-s amăgitoare?" (Odobescu, *Opere, I*, p. 74)

Citatul de mai sus este considerat de unii critici ca un obstacol în calea naraţiunii, căreia îi ia din dinamism cu atâtea explicaţii şi justificări, în loc să se axeze pe sentimentele şi reacţiile boierilor participanţi. Totuşi, este un bun exemplu de monolog care conţine exclamaţii, interjecţii, interogaţii retorice şi alte detalii ale oralităţii.

Tot în aceeaşi nuvelă, dar în primul capitol, se regăseşte replica armaşului aflat pe patul de moarte, replică ce se transformă într-un monolog retoric: „ –Fătul meu! ... fă inimă vitează! ... nu te lăsa!... fii stâlp ţeapăn casei noastre şi nu-ngădui să cază biata moşie părintească pe mâna oltenilor, p-a Basarabeştilor – trăsni-i-ar Domnul din senin! – c-aşa avem noi lăsat cu blestem de la moşi strămoşi: pace şi răgaz să nu avem cu meanul lor cel urgisit ... De-ţi va da Domnul Dumnezeu putere şi tărie, să nu cruţi, să n-aibi milă,

căci nici de tine nimeni nu va avea milă, când te vor vedea înfrânt şi ticăit... Mâna mea s-a muiat ... nu mai poate rădica buzduganul ăsta, vechiul meu tovarăş, bunul meu prieten; ia-l acuma tu în mânele tale şi proaşcă să faci, când vei izbi cu dânsul în duşmanii noştri ... Să n-aibi milă! ...(Odobescu, *Opere, I,* p.68, 69). Replica pare prea lucrată şi ordonată, pentru a exprima într-adevăr cuvintele unui muribund. Acest lucru se explică prin faptul că, la momentul redactării ei, Odobescu încă îşi mai exersa abilităţile de inserare a monologului şi a dialogului în naraţiune. Totuşi, replica are suficiente elemente ale exprimării orale: substantivele în vocativ ca forme de adresare directă „fătul" şi „inimă"; interjecţia „fă", blestemul „trăsni-i-ar Domnul din senin!". Punctele de suspensie sunt folosite pentru a indica vorbirea sacadată a omului care urmează să moară, ceea ce dă o anumită intonaţie paragrafului.

Secvenţa în care Chiajna le anunţă pe fete că se vor căsători, are la bază aceeaşi idee, replica ei capătând nuanţa unui monolog adresat, deoarece fiicele nu au nicio intervenţie: „Fiicele mele! s-aveţi în ştire c-am găsit găsit să vă căsătoresc pe amândouă ; aştept acum curând ca să sosească ginerii voştri din Ţarigrad, unde voi trebuieşte ca în scurtă vreme să-i urmaţi. Nu mă îndoiesc că veţi şti pururea să vă purtaţi către soţii voştri ca două domneşti cocoane ce sunteţi. Atâta vă spui!" (Odobescu, *Opere, I,* p.98). Tindem să credem că propoziţia finală este rostită pe un ton răspicat, şi nu pe unul conclusiv, ceea ce demonstrează autoritatea neştirbită a mamei. Aşadar, opţiunea autorului pentru un monolog adresat în defavoarea unui dialog, în care fiicele să aibă dreptul la replică, are valoare stilistică în text.

Monologul interior, o formă predilectă a prozei moderne, se regăseşte şi în nuvela odobesciană, ceea ce demonstrează faptul că opera autorului este de fapt o combinaţie de clasic, romantic şi modern. Spre exemplu, Ancuţa se roagă ca ea şi Radu să scape din apele învolburate: „Doamne! Doamne! Fii cu îndurare! Scapă-ne zilele" şi Fie-ţi milă şi nu voi să pierim în ceasul cel mai norocit al vieţei noastre!" (Odobescu, *Opere, I,* p. 104). Slujitorul Bănică mormăie: „Vezi, Doamne, ce-s tinereţele de om"(Odobescu, *Opere, I,* p. 105), ceea ce este o remarcă a bătrânului la nepăsarea Ancuţei legată de felul cum va fi viaţa ei de acum încolo, total diferită de cea de la curtea domnească; replica conţine regret, dar şi admiraţie pentru cei doi îndrăgostiţi. În ambele exemple, se remarcă invocarea divinităţii, exprimarea fiind specifică limbii vorbite.

Toate exemplele de monolog sunt introduse printr-un verb *dicendi*: „strigă", „şoptiră", „spuse", „"rosti", „"mormăind", ceea ce arată că ele sunt inserate într-o naraţie de tip obiectiv şi asigură trecerea între persoanele verbale (III- I).

Inserând stilul direct în nuvele, Odobescu contribuie, alături de ceilalţi autori ai vremii sale, la fixarea unor tehnici de scriere, ce vor fi apoi dezvoltate şi profund valorificate de prozatorii secolului

al XX-lea.

BIBLIOGRAPHY

1. **** Alexandru Odobescu interpretat de...* , Ed. Eminescu, Bucureşti, 1976

2. Condeescu, N.N. -*Al. Odobescu – Scene istorice din cronicile româneşti,* Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1942;

3. Macaş, Mihaela – *Istoria limbii române literare. Perioada modernă,*Ed.Universitatea din Bucureşti, Bucureşti, 1974;

4.Macaş, Mihaela – *Structura naraţiei în perioada romantică* în vol**.** *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc,*Ed. Academiei, Bucureşti, 1976;

5. Manolescu, Nicolae – *Istoria critică a literaturii române*, Ed. Paralela 45, Piteşti, 2008;

6.Odobescu, Alexandru – Opere, I, Bucureşti, Ed. Academiei, 1965;

7. Păcurariu, D. – *Clasicism şi romantism*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1973.

"NOSTALGIA" BY MIRCEA CĂRTĂRESCU, A POETIC BUTTERFLY

Ligia-Monica Banciu
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: The prose "Nostalgia" by Mircea Cărtărescu proposes to highlight the Writer's light as the only means of accession to the World, to the Absolute, and to the Self, who has not the sense of belonging, but who, through the up and down threads of the sewing machine (hallucination, poetry, diversity and autarchy) is lead to the gate of supreme knowledge. All the puzzles of Cărtărescu's work touch several intermediate stages and their final purpose is illustrated by the poetic butterfly.
Therefore, first appearing under the name "The Dream" in 1989, the narrative "Nostalgia" connotes the image of a butterfly which wings stand for Prologue . "The Roulette Player", and for Epilogue, "The Architect", and its body "Nostalgia" illustrates three extraordinary short sories "Mentardy", "The Twins" and "REM"
The illustrative work about childhood and youth "Nostalgia" is signed by a great writer with a multitude of Egos, preoccupied to recover the golden ages through his writing skill, overwhelmed by nostalgia for pasts and moods. In "The Roulette Player" he takes on the role of an elderly writer. In "Mentardy" he is an opportunity narrator, while in "The Twins" he is depicted as Andrei-Gina, in "REM as the spider, as Vali, and as Svetlana, in "The Architect", as the omnisicent narrator. The external hall-mark of the narrative is the outcome of a dreamer who proposes to unify the World through his creation, with a pseudo-fragmentary and kaleidoscopic form, yet considered as a whole. The narrator's metatext comments appear simultaneously with the stories themselves inserting the narrative plans and creating the spiderweb with the narrator trapped in the middle of it.

Keywords: creation, roulette, writer, paratext, dream

Volumul de proză scurtă *Nostalgia*, apărut în 1989 cu titlul *Visul*, conotează imaginea unui fluture, ale cărui aripi sunt reprezentate de Prolog, *Ruletistul* și Epilog, *Arhitectul*, iar corpul, *Nostalgia*, de trei povestiri excepționale: *Mendebilul*, *Gemenii* și *REM*.

Operă simbol a perioadelor copilăriei și adolescenței, *Nostalgia* poartă amprenta unui scriptor cu mai multe euri, interesat de recuperarea vârstelor de aur prin scris, nostalgic după alte vremuri și după alte stări de spirit. În *Ruletistul* el îmbracă haina unui scriitor bătrân, în *Mendebilul* este un prozator de ocazie, în *Gemenii* este reprezentat de *Andrei-Gina, în REM* de păianjen, *Vali, Svetlana*, în *Arhitectul* de naratorul omniscient. Pecetea exterioară a textului este produsul unui spirit vizionar, care-și propune să unifice Lumea prin intermediul creației sale, pseudofragmentată și caleidoscopică, și totuși unitară. Comentariile metatextuale ale naratorului curg paralele cu poveștile propriu-zise intercalând planurile narative și construind o pânză de păianjen în care este prins ca-ntr-o capcană cititorul.

Pulovărul de cuvinte are ca preambul o serie extinsă de mottouri cu rol de cifru al semnificației scrierii, configurând, de fapt, o legătură strânsă între text și subtext. Astfel, Prologul*Nostalgiei* este migălos condensat în versurile lui Tudor Arghezi „Deschid cartea, cartea geme,/ Caut vremea, nu e vreme", în care se sintetizează construcția întregii opere:

viața cărții, în afara timpului și a spațiului, surprinsă într-un emblematic manifest literar cu conotații inedite. Verbele la indicativ prezent, persoana I singular, „deschid" și „caut", semnifică acțiunile eterne ale unui scriptor preocupat de luminarea sa lăuntrică prin intermediul propriei creații literare umanizate. Versurile lui Mihai Eminescu din poezia *Trecut-au anii...* („Să smulg un sunet din trecutul vieții,/ Să fac, o suflet, ca din nou să tremuri/ Cu mâna mea în van pe liră lunec;// Pierdut e totu-n zarea tinereții/ Și mută-i gura dulce-a altor vremuri,/ Iar timpul crește-n urma mea....mă-ntunec!") deconspiră intenția naratorului de a reveni în *Nostalgia* la timpul magic al copilăriei și al adolescenței printr-o coborâre în străfundurile eului său. Descifrareagândurilor lui Thomas Mann reprezintă codul *Epilogului* „În definitiv, în lume nu există decât o singură problemă: cum să răzbați? cum să ajungi la larg? cum să sfărâmi crisalida și să devii fluture?" Interogațiile retorice generalizează meditațiile oricărui om, ajuns la etapa bilanțului existențial. Fluturele poate lua forme diferite în funcție de fiecare individ, dar simbolismul acestuia „se întemeiază pe metamorfozele acestuia: crisalida este oul care conține potențialitatea ființei; fluturele ce iese din ea este un simbol al învierii sau... al ieșirii din mormânt."[1]

Opera *Nostalgia* reprezintă lumina Scriitorului, fiind singura sa cale de accedere la Lume, la Absolut și la Sine, deoarece nu se aparține, ci prin firele de sus și de jos ale mașinii de cusut (halucinație, viziune, poezie, diversitate și autarhie) este condus spre poarta cunoașterii supreme. Toate puzzle-urile „cărții" cărtăresciene trec prin mai multe stadii intermediare a căror finalitate este fluturele poetic.

Prima povestire a volumului *Nostalgia* este *Ruletistul*, al cărui script conține elemente de paratextualitate (titlu *Ruletistul*, „motto" - „Dăruiește, Doamne, pacea Israelului/ Celui care are optzeci de ani și nici un viitor pe pământ."), lume narată, adică discursul naratorului și lume citată, adică discursul personajelor. Perspectiva narativă este homodiegetică, deoarece în discursul naratorului prevalează sistemul verbal al persoanei I, iar naratorul este homodiegetic (naratorul își construiește narațiunea la persoana I – „Notez aici (pentru ce?) aceste versuri din Eliot. În orice caz nu ca posibil motto pentru vreuna din cărțile mele, pentru că n-am să mai scriu niciodată nimic)[2] și intradiegetic, îndeplinind o funcție dublă: în calitate de narator (eu-narant), el își asumă nararea povestirii, iar în calitate de martor (eu-narat), el filmează secvență cu secvență momentele importante din viața Ruletistului și le filtrează prin pânza încifrată a literaturii. Analizând perspectiva narativă a personajului-narator ca eu-narant, observăm că el trece în revistă viața pe care a dus-o ca personaj-martor, el își povestește viața într-o categorie specială de monolog retrospectiv. Viața interioară a personajului narator este percepută și formulată de el însuși. Narațiunea este ulterioară momentului derulării istoriei, naratorul exprimându-și situația temporală de posteritate în raport cu evenimentele povestite prin forme verbale la timpul trecut. Actul narativ asumat de personajul-narator este posterior diegezei trăite de el ca personaj-martor. Personajul-narator se bucură de o percepție mai mare ca a personajului-martor, datorită cunoașterii deznodământului istoriei sale și a maturității, survenite cu ajutorul experienței trăite. Sistemul verbal al timpului diegezei este cel al trecutului, al modului indicativ, timp perfect compus, sugerând din punct de vedere stilistic un trecut prezentat ca terminat, iar timpul povestirii este cel al prezentului, având rol de a reda monologul interior al scriptorului. Acesta din ipostaza de narator are posibilitatea analepselor, a întoarcerilor în timp, dar și a anticipărilor, putând fi omniprezent. Cititorul vede din poziția din care vede naratorul-personaj, iar naratarul este persoana gramaticală indicată de pronumele și verbele la persoana a II-a. Instituirea unei noi relații cu cititorul care devine partenerul de dialog direct al naratorului este o

1 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Volumul 2, E-O, Editura Artemis, București, 1995, p. 59.
2 Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, Humanitas,București, p. 7.

caracteristică de bază a esteticii postmoderniste. Povestea este construită pe metafora relației dintre viață și nemurire (literatură), realizată prin trecerea vieții în text.

Titlul metaforic, *Ruletistul*, îl desemnează pe cel care se joacă cu efemeritatea și cu eternitatea. Eul-narant apare în ipostaza unui scriitor bătrân de 80 de ani, un Știutor aflat la capăt de drum, lucid și traumatizat de ideea că și literatura este produsul unei mâini străine, care preia pârghiile scrisului. Singura sa șansă de a atinge nemurirea este de a trece viața în text, adică de a fi personaj: „Sunt sătul să mai scriu fără speranța că mă voi putea vreodată depăși, că voi putea să-mi sar peste umbră. E drept, până la un punct am fost cinstit cu mine, în singurul fel posibil pentru un artist, adică am vrut să spun despre mine totul, absolut totul. Dar cu atât mai amară a fost iluzia, căci literatura nu e mijlocul potrivit prin care poți spune ceva cât de cât real despre tine. De la primele rânduri pe care le așterni pe pagină, în mâna care ține stiloul intră, ca într-o mănușă, o mână străină, batjocoritoare, iar imaginea ta în oglinda paginii fuge în toate părțile ca argintul viu, așa încât din bobițele lui deformante se încheagă Păianjenul sau Viermele sau Famenul sau Unicornul sau Zeul, când de fapt tu ai vrut să vorbești pur și simplu despre tine. Literatura e teratologie."[3]

Naratorul scriptor are conștiința proprie-i vremelnicii și a incapacității de a-și depăși umbra, realizând că de fapt cel căruia îi dedică opera și i se dedică, cititorul, îi este infidel: „Ai vrea să întorci pe dos inima cititorului, iar el ce face? La ora trei termină cartea ta, și la patru se apucă de alta, oricât de bună ar fi cartea pe care i-ai pus-o în brațe."[4]

Singura cale a naratorului de a învinge superficialitatea și de a atinge eternitatea este de a coborî în tavernele trecutului pentru a aduce la iveală povestea „reală" a unui Ruletist a cărui pâine este câștigată prin sfidarea norocului sau a ghinionului. El este învingătorul învins sau ghinionistul norocos, campionul mondial la supraviețuire care sfidează moartea prin simplu fapt că rivalizează cu ea. Aceeași competiție există și între eul-narant și moarte, dar, în locul revolverului cu gloanțe, scriitorul se folosește de literatură pentru a-și înfrunta finalul: „Dar aceste zece-cincisprezece foi sunt altceva, alt joc. Cititorul meu este acum nimeni altcineva decât moartea. Îi și văd ochii negri, umezi, atenți ca ochii fetițelor, citind pe măsură ce umplu rând după rând."[5] Cele două personaje configurează un întreg, deoarece amândouă sunt fețe diametral opuse ale statuii nemuririi, fiecare rivalizând cu moartea în felul său: eul-narant prin literatură, Ruletistul prin viața lui.

Rama povestirii este reprezentată de confesiunile eului narant, iar destinul Ruletistului lasă amprente pe pânza diegezei. Trecerea de la un plan narativ la altul se face direct, având ca rol captarea atenției lectorului și crearea impresiei de oralitate: „Deci, nimeni drag, Ruletistul a existat. Și ruleta a existat. Nu ai auzit nimic despre ea, dar spune-mi ce ai auzit despre Agratha? Eu am trăit vremurile neverosimile ale ruletei, am văzut prăbușirea averilor și acumularea averilor în lumina de fiară a prafului de pușcă. Am urlat și eu în sălile scunde, subpământene și am plâns de fericire când era scos afară un om cu creierii împrăștiați. Am cunoscut marii magnați ai ruletei, industriașii, proprietarii de pământuri, bancherii care pariau sumele acelea de multe ori exorbitante. Timp de mai bine de zece ani, ruleta a fost pâine și circul iadului nostru senin. Nu s-a auzit nici o șoaptă despre așa ceva de patruzeci de ani încoace? Gândește-te, câte mii de ani au trecut de la misterele grecești? Știe cineva oare azi ce se petrece cu adevărat în acele caverne? Unde e vorba de sânge, se tace. Toți au tăcut, sau poate că fiecare știutor a lăsat după moartea sa niște foi inutile ca acestea, pe care le va urmări, cu degetul

3*Ibidem*, p. 7.
4*Ibidem*, p. 8.
5*Ibidem*, p. 8.

scheletic, doar moartea. Moartea individuală a fiecăruia, geamănul negru născut o dată cu el."[6]

Ruletistul este un nume generic, putând fi orice om care rivalizează cu viața, cu destinul, cu moartea și cu Dumnezeu. Dintr-un anonim necunoscut, un pierde-vară hulit și batjocorit de toți, Ruletistul devine un om renumit prin faptul că are curajul să se întoarcă împotriva lui însuși și a lui Dumnezeu și să devină patronul propriului suflet. De la ruleta cu revolverul încărcat cu un singur cartuș, ajunge la ruleta cu șase cartușe, și totuși „șansa" e de partea lui și scapă cu viață. Singurul său concurent redutabil este moartea, iar aceasta îl învinge indirect printr-un atac de cord, survenit după ce este atacat de un adolescent care i-a pus un revolver la tâmplă și i-a cerut bani.

Simetria incipitului cu finalul („*Dăruiește, Doamne, pacea Israelului/ Celui care are optzeci de ani și nici un viitor pe pământ.*") determină impresia de corp sferoid al operei. Planul prezentului alternează cu cel al trecutului, scriitorul trecând abrupt (prin mise en abyme) de la rolul de eu-narant la cel de eu martor și invers. Limbajul metaforic, jocurile de cuvinte, oralitatea, descrierile, interogațiile și exclamațiile retorice conferă textului haina exterioară, migălos confecționată de un autor inedit preocupat de latura nepieritoare a operei sale.

Dacă la început citatul avea un rol ambiguu, cititorul neavizat neînțelegând semnificația acestuia, povestea propriu-zisă oferă o imagine globală asupra înțelesului, deoarece pacea scriitorului este sinonimă cu viața eternă, iar aceasta apare doar dacă opera scriptorului va fi citită de cititori: „Așa îmi închei și eu crucea și giulgiul meu de cuvinte, sub care voi aștepta să revin la viață, ca Lazăr, când voi auzi vocea ta puternică și clară, cititorule. Închei, pentru ca lespedea să aibă un epitaf și cercul să se închidă, cu versurile lui Eliot, pe care atât le iubesc:

Dăruiește, Doamne, pacea Israelului/ Celui care are optzeci de ani și nici un viitor pe pământ."[7]

Corpul *Nostalgiei* debutează cu o proză simbolică *Mendebilul* care are ca temelie jocul și pierderea copilăriei. Ca în *Împăratul muștelor* al lui William Golding, Cărtărescu reface mărirea și decăderea personajului cristic, Mendebilul, eroul civilizator, venit în lume (în bloc) ca să recreeze regulile societății, prin respect, înțelegere de sine, iubire și comunicare. Naratorul reconstruiește lumea magică a propriei copilării, deoarece și-a dat seama că acea perioadă a vieții sale „a fost cea care a concentrat tot ce este original și poate chiar neobișnuit în mine."[8]

Verbul cu care debutează narațiunea este „visez", verb la modul indicativ, timp prezent, cu rol de a eterniza o stare de fapt a eului narant, visul, ca parte componentă a existenței scriitorului și ca modalitate de a reflecta realitatea. Naratorul din ipostaza de „prozator de ocazie" și „profesor necăsătorit și blazat", se folosește de scris ca panaceu pentru a relata „o mică și sinceră cronică a celei mai (de fapt, singurei) ciudate perioade din viața mea."[9] Naratorul (eul-narant) rememorează utilizând monologul retrospectiv experiența întâlnirii cu Mendebilul. Narațiunea este ulterioară momentului derulării istoriei, actul narativ asumat de naratorul-personaj este posterior diegezei trăite de el ca personaj-actor. Timpul verbal corespunzător naratorului personaj este cel prezent, pe când cele ale personajului-actor sunt imperfectul și perfectul-compus. Naratorul are posibilitatea analepselor și a anticipărilor, jucându-se cu planurile narative ca un Demiurg, iar finalul narațiunii conduce la ideea că de fapt nu prozatorul de ocazie a creat povestea,

6 *Ibidem,* p. 9.
7*Ibidem,* p. 27.
8*Ibidem,* p. 34.
9*Ibidem,* p. 35.

ci „o mână străină" a preluat pârghiile scrisului și a confecționat scriptul, total necunoscut naratorului.

Povestirea propriu-zisă este anticipată de vise și amintiri, ca lacăte însângerate ce deschid nenumăratele uși interzise ale trecutului. Visele nasc amintiri, ce-l poartă pe prozator în trecut, la vârsta magică a copilăriei. Lumea copiilor din Scara Unu a blocului de pe strada Ștefan cel Mare este reînviată datorită personajului cristic, Mendebilul. Ca într-un puzzle, naratorul recreează tabloul mitic al vacanței de vară, pe când avea șapte ani, și reconstruiește imaginea celui care „a marcat pentru totdeauna, deși subteran, ca în cazul meu, destinul tuturor copiilor care se jucau pe atunci în spatele blocului meu de pe Ștefan cel Mare."[10]

Jocurile copiilor Vova, Paul Smirnoff, Mimi, Lumpă, Luță, Dan, Marconi, Chinezu, Luci, Marian-Marțianu-Marțaganu-Țaganu-Țacu, Jean, Sandu, Nicușor și Mircea reconstruiesc viața reală, asociind cruzimea, barbaritatea și lupta pentru putere cu noțiunea de totalitate, libertate și regulă. Seriozitatea cu care trăiesc Vrăjitroaca, Hoții și vardiștii, Uliul și porumbeii, Gardiana-zece-zece reface lumea maturilor, în care binele și răul, armonia și haosul coexistă și configurează o punte de legătură între fantezie și realitate. Într-o astfel de lume apare Mendebilul, fiul unui tâmplar (aluzie la Iosif, tatăl lui Iisus) și al unei doamne „extraordinare, complet diferite de mamele noastre care spălau și frecau toată ziua. Era o cucoană atât de lungă, încât abia puteai să-i zărești trăsăturile feței, pierdute ca într-o zare albăstrie."[11] Băiețașul subțire și delicat, cu ochii fermi, atenți și abătuți cucerește admirația întregii găști după ce se urcă pe vârful coșului de cărămidă al fabricii de pâine Pionierul. Copilul-erou se sacrifică pentru o idee și își câștigă adepții nu prin forță, ci prin modul în care povestește și inventează. Acesta produce o schimbare atât la nivelul jocurilor și al locurilor de joacă ale copiilor (de la șanțurile murdare, țevile chituite și movilele de pământ la curtea curată a Scării Unu), cât și la nivelul mentalității copiilor datorită poveștilor și teoriile sale. Cu răbdare și imaginație, Mendebilul pune temeliile unei noi lumi a copiilor, insistând asupra controversatelor probleme ale existenței: viața, moartea, nașterea, dublul, rostul Universului, etc. Fascinantă e viziunea sa despre moarte, care nu mai apare ca un fenomen îngrozitor, ci ca o schimbare profundă pe care o suferă omul prin inițiere, generând o reintrare în Univers: „După moarte mergi pe un drum foarte lung, care urcă mereu. Mergi, mergi și încetul cu încetul trăsăturile ți se schimbă. Nasul și urechile și se retrag în carnea feței ca picioruşele unei scoici. Degetele ți se retrag în carnea pălmii, iar pălmile ți se resorb în umeri. La fel, picioarele ți se retrag în șolduri și nu mai mergi, ci plutești de-a lungul unor pereți de cărămidă roșie, pe care îți lași umbra ca un disc alungit. Ești atât de rotund, încât devii translucid și începi să vezi în toate părțile deodată. Cât suntem vii, vedem doar ca prin crăpătura unei cutii de scrisori, dar după moarte vedem de jur împrejur, cu toată pielea. Plutind și privind zidurile tot mai aproape de cărămidă, dar dintr-o cărămidă roșie, cărnoasă, ajungem într-un loc rotund. Acolo, în mijloc se află o celulă, căci ne aflăm în pântecul unei mame. Intrăm în celulă și, pe măsură ce se desfășoară treptele nașterii, privim prin ochii tuturor ființelor, ai puricelui, ai gândacului, ai broscuței, ai șoarecelui, ai ariciului, ai iepurelui, ai pisicii, ai câinelui, ai maimuței, ai omului, iar cu puțin noroc ajungem să privim prin ochii ființelor minunate care urmează după om. Un mort vă privește prin ochii mei."[12] Decalogul Mendebilului are conotații sacre și se bazează pe principii ce trebuiau să se imprime în inimile copiilor. Formulate scurt, clar și precis, în enunțuri optative negative, poruncile

10*Ibidem*, p. 35.
11*Ibidem*, p. 42.
12*Ibidem*, p. 51.

Decalogului relevă copiilor o lume simplă și morală, fundament pentru o existență paradisiacă:

„SĂ NU RÂDEM DE LUMPĂ
SĂ NU CHINUIM ANIMALELE
SĂ NU NECĂJIM FETELE
SĂ NU JUCĂM VRĂJITROACA
SĂ NU NE MURDĂRIM
SĂ NU VORBIM URÂT
SĂ NU MINȚIM
SĂ NU NE PÂRÂM
SĂ NU NE CERTĂM
SĂ NU NE BATEM”[13]

Decăderea Mendebilului survine datorită descoperirii sexualității. Copiii, dezamăgiți, îl consideră un trădător și revin cu mai mare patos la vechile obiceiuri, deoarece nu au capacitatea necesară de a înțelege sensul Totului și al evoluției umane. Masca purtată de Mendebil după ce și-a pierdut atotputernicia dezvăluie tendințele inferioare ce trebuie izgonite, dar și preluarea unei noi identități sau a unei noi vârste.

Din planul prezentului naratorul matur resimte rolul eroului civilizator (Mendebilul a pregătit trecerea discipolilor săi de la copilărie la adolescență, insuflându-le principii de viață), retrăiește mirajul acestuia și îi recunoaște sacralitatea, considerându-l noul profet al lumii: „Da, nu am să le citesc la cenaclu, căci foile astea nu sunt literatură, ele sunt o groaznică profeție, am să le iau să le citesc în viscol, pe străzi, la lumina vitrinelor și în tramvaie, și voi găsi oameni care vor înțelege și care mă vor urma și vom scotoci prin tot orașul și-l vom găsi până la urmă pe Mendebil și vom ști că *el este* și-l vom înțelege și vom plânge și vom cânta, și el, acoperit de-o blană de raze, aruncând fulgere albastre, va ridica brațele și va înălța, luminând orașul ca ziua, până la stele și dincolo de stele, iar noi vom rămâne ca de cenușă albă, mai puri, mai puri ... ah, nu mai pot...”[14]

Finalul narațiunii primește o notă de fantastic: naratorul recunoaște că paginile scrise la/de Erika sunt rodul imaginației sale și se referă la o perioadă din copilăria lui. Deși recunoaște locurile și copiii din „cronica” trecutului său, povestea Mendebilului îi este necunoscută și străină. „Dar unde e Mendebilul? De unde naiba a apărut povestea asta? Aș vrea să recitesc textul, dar mărturisesc că mi-e frică? Are în el ceva nefast. Nu mă hotărăsc ce să fac cu textul ăsta. Nu vreau să-l arunc, dar nici nu vreau să mai dau de el. Să-l pun undeva bine, undeva unde să poată sta o veșnicie fără primejdia de-a fi aruncat cu vreun ziar sau alte hârtii, căci nevastă-mea este meșteră la așa ceva....”[15]

Proza *Gemenii* este o metaforă a autodistrugerii poveștii în sine, a poveștii de dragoste dintre Andrei și Gina. Sinuciderea fetei din trupul băiatului și a băiatului din trupul fetei simbolizează distrugerea literaturii prin trecerea sufletului autorului în trupul personajului.

Titlul-simbol *Gemenii* nu se referă doar la semnul zodiacal Gemeni, ci și la cuplul Andrei-Gina care ratează formarea androginului, adică revenirea la unitatea ființei primordiale, și trăiesc doar un transfer de personalitate. Zodia Gemeni, sub patronajul căreia stau amândouă personajele, ne trimite cu gândul la dualitatea care formează Unul. Ideograma semnului zodiacal reprezintă cele două linii ale destinului alăturate prin două orizontale ale fizicului și ale metafizicului. Deși destinul i-a legat prin linia fizicului, îmbinarea metafizică (androginia) nu se poate realiza, deoarece Andrei conștientizează că

13*Ibidem*, p. 51.
14*Ibidem*, p. 62.
15*Ibidem*, p. 63.

nu o va putea înțelege și cunoaște pe Gina, prin simplul fapt că este femeie. O altă explicație apare în romanul *Travesti* care dezvoltă aceeași temă, androginia. Ratarea perfecțiunii spirituale survine, fiindcă „pătrunzând în femeia pe care-o iubești, ratezi de fapt Marea Pătrundere. Că vulva nu este adevărata intrare și vaginul nu este adevăratul tunel. (...) Puțini știau că adevărata Ieșire există și că ea-și alege singură amantul, recunoscându-l, poate, după singurul semn sigur: monstruozitatea. El trebuie să ignore tunelele false ale dragostei sexuale și să se-ntoarcă în sine, să fie bărbat și femeie-n același timp și să facă dragoste cu sine însuși în singurătatea de fiară a palatului cerebral. Acolo-n centrul creierului, unde fusesem în viziunea acelei nopți, se află adevăratul sex și miezul trandafirului cu petale de labirinturi. Acolo se află Ieșirea către o altă lume, de parcă toate creierele tuturor oamenilor ar fi insule care străpung fața constelată a universului și-și înalță vârfurile spre ceruri de negândit. Cei care *fuseseră*acolo erau stigmatizați pentru totdeauna (...).”[16]*Evanghelia după Toma* oferă o clarificare a problemei androginiei, văzută ca o cale de intrare în Împărăție: „Când veți face din doi unul, înăuntrul ca și afară, cele de sus precum cele de jos, astfel încât să aduceți bărbatul și femeia într-unul singur, ca bărbatul să nu mai fie bărbat și femeia să nu mai fie femeie; când veți face un ochi în locul altui ochi, o mână în locul altei mâini, un picior în locul altui picior și un chip în locul altui chip, atunci veți intra în Împărăție."[17]

Cărtărescu își propune să ilustreze în *Gemenii* uniunea imposibilă dintre animus și anima în vederea formării Întregului.Acest aspect a fost studiat de Yung, care este de părere că atât în subconştientul bărbatului, cât şi al femeii există o parte care ar reprezenta sexul opus. Adică, în subconştientul femeii ar exista o parte masculină şi, invers, pentru bărbat. Pentru a realiza procesul de *individuaţie*[18], bărbatul şi femeia ar trebui să integreze această parte din inconştient în zona conştientă, cu scopul de a atinge starea de integralitate, de totalitate.

Narațiunea are ca rame descrierile obiective ale sinuciderii celor doi, iar tabloul propriu-zis este format de confesiunea lui Andrei. Opera debutează cu vocea Ginei din corpul lui Andrei: exterior (corp) – Andrei, interior – Gina și se continuă din perspectiva lui Andrei: exterior (corp) – Gina, interior – Andrei. Finalul aparține unei voci neutre, absconse, care are rol de reda obiectiv, secvență cu secvență, ca într-o peliculă de film, ultimele clipe de viață ale lui Andrei. Opera impresionează nu numai prin vocile ei, ci și prin trecerea de la perspectiva narativă heterodiegetică: „Bărbieritul îi luase mai mult timp decât crezuse. Se mai răsese cândva la subțiori, iar de vreo două săptămâni, adică de atunci, își mai răsese de câteva ori și barba, dar acum era altceva: acum nu avea voie să se taie cu nici un preț. (...) Barba era gata. Mai rămânea mustața, o chestiune mai complicată, pentru că firele ei erau lungi, de vrei doi centimetri, și destul de dese. Purtase mustață nenorocitul, se gândi cu ciudă, și îi trase un «aia mă-sii» șuierat. Asta îi lipsea! (...).”[19] (narare la persoana a III-a, narator heterodiegetic și extradiegetic, percepție externă și internă limitată – totul fiind restrâns la ce vede, ce aude, ce simte, ce gândește, ce știe și observă un actor în acel moment; viața interioară a personajului este percepută și formulată de narator; naratorul este uniscient; analiza psihologică realizată de narator este obiectivă; narațiunea este simultană, evenimentele se desfășoară pe măsură ce sunt

16*Idem, Travesti*, Humanitas, București, p. 168.
17*Evanghelia după Toma* Tom. 46., Tom. 106, Tom.114, apud Mircea Cărtărescu, *Zen Jurnal*, Humanitas, București, 2011, p.471.
18 În viziunea lui Jung „individuația înseamnă a deveni un «in-divid» și, în măsura în care «individualitatea» îmbrățișează interioritatea noastră, ultimă și incomparabilă unicitate, ea implică de asemenea a deveni propriul Sine. de aceea putem traduce termenul individuație prin sintagme cum ar fi «devenire întru Sineitate» sau «autorealizare».” (C.C. Jung, apud Michael Palmer, *Freud și Jung despre religie*, Editura Iri, București, 1999, p. 209)
19 Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*, *Ed. cit.*, pp. 64-65.

povestite, dar naratorul are posibilitatea analepselor şi a anticipărilor) la cea intradiegetică „ «După o noapte cu somn agitat, o gânganie îngrozitoare se trezi transformată în autorul acestor rânduri.» Cam aşa aş începe, răsturnând fraza de început a *Metamorfozei* lui Kafka, povestea pe care m-am gândit să o scriu aici, dacă aş vrea s-o public. Ar fi un început de efect, ceea ce nu ar exclude veridicitatea, având în vedere că eu chiar *sunt* această insectă (...)"[20] (povestire construită la persoana I, narator homodiegetic, intradiegetic prin implicarea în diegeză, autodiegetic, deoarece naratorul povesteşte o întâmplare al cărui erou este el însuşi, uniscient prin perceperea evenimentelor dintr-o singură perspectivă; naratorul este eul-narant, eul care narează, nu eu-narant, cel care acţionează în acel moment; eul-narant îşi rememorează viaţa pe care a dus-o ca eu-actor, utilizând monologul retrospectiv; perspectivă subiectivă; naraţiunea este ulterioară momentului derulării istoriei, actul narativ asumat de naratorul-personaj este posterior diegezei trăite de el ca personaj-actor; naratorul-personaj are o percepţie mai largă a evenimentelor, datorită cunoaşterii deznodământului poveştii sale, timpul verbal corespunzător naratorului personaj este cel prezent, pe când cel al personajului-actor este imperfectul şi perfectul-compus; naratorul are posibilitatea analepselor şi anticipărilor; cititorul vede din unghiul naratorului-personaj), pentru ca la final să intervină din nou aceeaşi perspectivă heterodiegetică: „Scoase din ţâţâni uşa cu oglindă a şifonierului şi-o aruncă pe jos. Un trăznet înfundat îi dădu de ştire că oglinda se crăpase căzând cu faţa în jos pe podeaua de unde strânsese covorul."[21]

Incipitul operei îi aparţine Ginei, personajul ascuns în corpul lui Andrei. Istoria celor doi nu o cunoaştem din perspectiva acesteia, deoarece planul ei este foarte restrâns, fiind limitat doar la momentul ultim al existenţei acesteia: pregătirea spectaculoasă a sinuciderii. Gândurile şi faptele ei sunt reduse doar la înfăţişare, fapt ce ar simboliza prin extrapolare acţiunile unui autor preocupat doar de frumuseţea exterioară a scrisului său.

Planul lui Andrei ascuns în corpul Ginei este mai amplu, deoarece soluţia lui de a exorciza o obsesie şi de a produce anamneza este scrisul bazat pe amintirile sale. „Vreau să îmi amintesc - şi ştiu că tot ce-mi voi aduce aminte se află pe drumul care merge direct spre catastrofă. Simt că nu voi fi în stare să scriu nici un cuvânt despre ceva incidental, neimplicat în obsesie, în himeră."[22] Rememorările sale de la vârsta de doi ani până la „catastrofă" surprind o serie de imagini: întâlnirea cu cei trei bărbaţi imenşi, vizionarea filmului *Veneţia, luna şi tu* alături de părinţi, descoperirea mandarinului, regăsirea codiţelor blonde, amintirea Marcelei, tabăra cu pădurea sa magică, iubirea ascunsă pentru Lili şi cea făţişă pentru Gina. Toate aceste amintiri construiesc portretul complex al protagonistului, în care se vădeşte latura sa melancolică. Fire introvertită, profund în gândire, analitic, înclinat spre observarea detaliilor, Andrei este atras de mic copil de lumea fascinantă a cărţilor. Iubirea este pentru el un sentiment străin, de care la început se jeneză, până când tainele acesteia îi sunt descifrate de colega sa de şcoală, Gina. Mirajul descoperirii unui sentiment atât de profund îl subjugă total, trăind intens din iubire şi pentru iubire. La început Gina îi este total indiferentă, apoi devine un drog mult prea tare, pe care totuşi trebuia să-l aibă, pentru ca la final să reprezinte Totul. Spre deosebire de Andrei, Gina apare ca iraţională, vulcanică, superficială, imatură, schimbătoare, reactivă, dar cu toate acestea îl atrage pe protagonist, deoarece ea este imaginea a tot ceea ce disprețuiește el.

Din planul prezentului, Andrei se foloseşte de scris pentru a se salva şi pentru a-şi motiva încă o dată alegerea făcută. Întrepătrunderea planurilor narative generează un

20 *Ibidem*, pp. 72-73.
21*Ibidem*, p. 159.
22*Ibidem*, p. 75.

amalgam de idei, de senzații și de imagini, care se ascund în spatele unei conștiințe lucide: „Acum, firește, îmi vine să râd de maniera asta estetizantă pe care-o foloseam pe atunci în scris pentru orice fleac. Trăsăturile Ginei și ale mediului ei apar în această pagină de jurnal de două ori deformate: din cauza acestui manierism livresc și din motivele psihologice cunoscute, adică din cauza aversiunii mele pentru orice fată, a nevoii mele de protecție împotriva agresiunii erotice. Gina era cu adevărat o fată crescută într-un mediu de bătrâni, și care avea în consecință destule ticuri și ciudățenii induse de ei. [...] Acum, când scriu, dacă încerc să mă concentrez asupra chipului ei (și ce ușor mi-ar fi să-l am aievea în fața ochilor, doar pentru câteva clipe), îl văd numai cum apare într-un diapozitiv color, pe care și-l făcuse vara trecută la mare."[23]

Iubirea pentru Gina naște și gelozie, frustrare, incertitudine, neliniște, ură și dispreț, sentimente greu de stăpânit, care-și lasă amprenta pe psihicul lui Andrei: „Îmi urmăream sentimentele cu atenție: mă bucuram și în același timp sufeream dacă observam o scădere a pasiunii mele pentru Gina. Dimineața aș fi vrut s-o iubesc în continuare, uitam gestul ei, nu aveam în minte decât figura ei din momentele noastre bune. Dar seara, sub presiunea suferinței fiziologice, înnebunit de bătăile inimii, de durerea intensă, care-mi îngusta conștiința, mă gândeam că aș fi vrut să n-o fi cunoscut niciodată."[24]

Aflat în corpul Ginei, dar cu gândurile, amintirile și luciditatea proprie, Andrei își receptează anima (arhetipul feminității la bărbat), însă nu o poate înțelege. Cupola și oglinda sunt instrumentele prin care conștientizează natura identității sale, are viziunea hermafroditului din el, a Unicului format din el și Gina. Imaginea din oglindă, cea a femeii reflectată ca bărbat, îi produce revelația Adevărului: el n-o va putea înțelege pe Gina, fiindcă este femeie. Actul de a scrie, cunoscut la început numai de el, transmigrează și asupra ei, determinând o stare de incertitudine psihică: „Doctorul a trecut adineauri pe la patul meu și m-a întrebat dacă am terminat de scris. Of, Doamne, încă nu. Ce cuprind paginile astea pe care le-am înșirat pe noptieră și pe cerceaf? Sunt ele opera mea, sau opera ei? Mai pot discerne ce e al ei de ce e al meu? Iarăși mi-e frică. Pierdut în peisajul creierului ei, călcând pe terenuri nesigure, prin zone roze și sidefii, afundându-mă în văile circumvoluțiunilor ei, în râpele vestibulare. (...) Rătăcesc prin labirintul minții ei, trag de pârghiile prin care se rotesc ochii ei, apăs pedalele prin care se mișcă genunchii ei. Îmi privesc degetele micuțe și moi, cu unghiile deja cojite. Cu ele am ținut pixul. Deci – cine a scris?"[25] Scrisul, considerat o metodă de a descoperi consolarea sau răspunsul pentru cele întâmplate (ca în *Travesti*), nu este soluția potrivită pentru Andrei, care recurge în final la gestul suprem: sinuciderea.

Momentul formării Totului a fost simțit de protagonist ca întâlnirea cu o „lumină palidă, o tensiune fără limite, o intuiție fără comunicare", după care se produce transferul personalităților: „*M-am trezit transformat, transferat în Gina.* Mi-e imposibil să mai amân descrierea, trăirea momentului ăstuia, indescriptibil și de netrăit. Zăceam pe spate și mă priveam în pupilele ființei difuze aplecate asupra mea: vedeam acolo fața Ginei, ușor deformată de sfericitatea ochiului. [...] Eram eu aplecat asupra mea cum nu mai văzusem niciodată, nici măcar în vis, de parcă aș fi ieșit din corpul meu după moartea și m-aș fi contemplat din toate unghiurile. Schimbarea ei în rinocer sau în insectă nu ar fi fost mai cutremurătoare. Ne-am privit mult, cu oroare, fără să ne vorbim sau să ne atragem."[26]

Ceea ce au trăit Andrei și Gina (numele alese de autor nu sunt întâmplătoare, ci trimit la tema androginului), a început ca o iubire obișnuită (plimbări prin parc, petreceri,

23*Ibidem*, pp. 105-106.
24*Ibidem*,p. 128.
25*Ibidem*, pp. 139-140.
26*Ibidem*, pp. 155-156.

scrisori şi poezii de dragoste, etc) şi s-a terminat straniu: după ce au ajuns pentru scurt timp la Lumină la Muzeul Antipa, printre exponate care simbolizează evoluţia de la primar la stadiile superioare ale cerebralului, se produce un transfer de personalitate de la unul la celălalt. Conştientizându-şi propria neputinţă de a evolua, fiecare se simte ameninţat de sinele celuilalt şi găseşte ca soluţie de salvare sinuciderea. Aceasta survine, deoarece cucerirea Totului a fost efemeră, amândoi ratând Marea Pătrundere. Revolta animalelor din muzeu semnifică dezamăgirea fiinţei de a nu-şi putea îndeplini idealurile: ei ar fi putut forma androginul, având acelaşi traseu ca exponatele din muzeu, dar şi-au ratat şansa şi astfel sunt alungaţi din „rai". Gestul suprem ales de amândoi poate fi considerat şi o omucidere: Gina transferată în corpul lui Andrei revine la vechea înfăţişare prin travestire, ucide partea bărbătească din ea, după care survine moartea ei ca fiinţă; Andrei, transformat în Gina, clădeşte un rug din toate obiectele universului feminin ale iubitei lui şi se foloseşte de foc pentru a distruge latura sa feminină şi pentru a se autodistruge.

Opera literară *Nostalgia* reprezintă drumul spiritual întreprins de autor pentru atingerea Totului. Etajările diegetice, anamneza, memoria involuntară, developarea, simetria incipitului cu finalul, autoreferenţialitatea, descrierile minuţioase, cromatica exprimată, metalepsele, jocurile intertextuale, biografismul, intruziunea viselor, relaţia deschisă dintre narator şi naratar sunt doar câteva dintre procedeele prin care autorul are acces la sinele lui şi la Lume.

BIBLIOGRAPHY

Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*,Humanitas,Bucureşti, 2007.

Mircea Cărtărescu, *Jurnal I*, Humanitas,Bucureşti, 2007.

Mircea Cărtărescu, *Zen Jurnal*, Humanitas, Bucureşti, 2011.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, vol.1-3, Editura Artemis, Bucureşti, 1995.

Ivan Evseev, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale,* Editura Amarcord, Timişoara, 2001.

Michael Palmer, *Freud şi Jung despre religie*, Editura Iri, Bucureşti, 1999.

DUMITRU ȚEPENEAG – ABOUT THE CHRONICLE OF THE MAN IN SHORT PROSE

Iuliana Oică
PhD Student, "Ștefan cel Mare" University of Suceava

Abstract: The paper tries to demonstrate that the oneiric discourse, in prose or verses, can be considered a text, but an ambiguous one, being conscious of its textuality. The fictional world is conceived in complete freedom, without any social or human constraint. The writer perceives the act of creation as a form of total liberation, being a lucid, active and unruly canons experimenter, who proposes to his lecturers a writing dedicated to the human existence. Being convinced that reality can not appear in an unique story, the writer redoubles it as a juxtaposition of uncertain stories in which the human being regains the chance of aspiring to absolute.

Keywords: textuality, experimenter, ubiquity, falling, daily show.

Argument

Literatura contemporană este un domeniu larg de investigare, ce nu și-a definitivat nici valorile, nici ariile, iar operele literare merită să fie supuse unei revizuiri interpretative continue. De aceea, universul lumilor din proza lui Dumitru Țepeneag constituie un teritoriu cu numeroase posibilități de cercetare, lărgind astfel orizontul de semnificații. Reinterpretarea operei unui scriitor nonconformist, care își dorește să impună o formulă estetică de o indiscutabilă originalitate, cea a onirismului, se poate constitui într-un demers analitic consistent. Dincolo de metafizica visului de tip romantic și suprarealist, arta onirică propune o modalitate de creație bazată pe analiza lucidă a mecanismului de producere a visului, dar și a limbajului inconștientului: „Literatura nu poate fi numai o terapeutică a spiritului"[1].

Realismul a devenit încă din anii 1930 singura formulă estetică susținută de partidele comuniste, în care predomină figura activistului și a proletarului, loialitatea și simpatia afișate, implicarea omului de rând în lumea artistică: „radiografia la care supune Dumitru Țepeneag societatea contemporană este extrem de nuanțată"[2]. Dacă voia să evolueze pe scena artei, scriitorul român trebuia să-i respecte principiile și orice încercare de a se sustrage de la dogmatismul ideologic va fi minuțios analizată, prefigurând consecințe de tot felul: atât persoana, cât și opera vor fi supuse unui control riguros și strict. De aceea, emanciparea și liberalizarea sunt idealurile oniricilor, care își doresc să armonizeze creația autentică cu spiritul timpului, explorând spații culturale diverse: „În ultima vreme, îmi place să mă gândesc la onirism ca la o paiață traversată de mai multe persoane care vin din direcții diferite și se îndreaptă care încotro"[3].

1 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 24.
2 Irina Petraș, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003, p. 193.
3 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 328.

În vremurile tulburi ale perioadei comuniste, Dumitru Ţepeneag crede că şahul l-a ajutat să nu-şi piardă *bunul simţ*, cu reguli şi criterii precise, ce nu îngăduie impostura: „Jucând şah, am învăţat să lupt şi am învăţat să pierd. Mai mult: am învăţat să nu-mi fie frică, pentru că la urma urmei totul nu e decât un joc”[4]. Întreaga creaţie îl validează drept un şahist lucid, disciplinat, domolit în propriul negativism: „Atunci când scriu literatură, eu nu vreau neapărat să transmit ceva care pre-există scrisului (într-o lingvistică faptică), ci sper să creez cu cuvinte o realitate lingvistică, scripturală; aceasta stă faţă de cealaltă într-un raport de analogie şi în orice caz nu o mimează. E profesia de credinţă a unui scriitor nerealist, pentru care limba nu e în niciun caz un vagon poştal”[5].

Teoria onirică: o realitate negată prin interogaţie

Onirismul îşi caută rădăcinile în trecutul literar românesc, devine progresiv şi prospectiv, pentru a se promova în faţa lectorilor nu atât prin inovaţie, cât prin recunoaşterea unor canoane tradiţionale. Dumitru Ţepeneag rămâne teoreticianul modalităţii onirice, care îi îndeamnă pe scriitorii români să se sincronizeze în mod lucid cu Europa: „De ce să nu acceptăm ideea vaselor comunicante, atât de frumos susţinută teoretic de Eugen Lovinescu? E foarte normal ca oamenii aceleiaşi epoci să gândească asemănător şi să se exprime în maniere apropiate”[6]. Teoretician al mişcării onirice, Dumitru Ţepeneag a pătruns în spaţiul literar printr-un spirit de opoziţie faţă de ceea ce însemna literatura în perioada comunistă, când cenzura puterii îngăduia doar publicarea textelor circumscrise doctrinei respective: „Istoria reală e şi cea mai raţională, adică logică, necesară. Inevitabilă! Eu rămân hegelian; nu cred în visuri”[7].

Curajul scriitorului se recompune din exprimarea indirectă, fragmentară a ideilor teoretice pe care le descoperim în studii sau în articole diverse, dar şi din formulările aluzive, sugestive în locul expunerii directe din proza acestuia: „Am preferat acest rol şi pentru că eu făceam literatură onirică, nu realistă, contestatară. Înţelegeţi? N-am vrut să-mi sacrific literatura, adică în loc să scriu ce vroiam eu să scriu, să mă apuc să scriu opere de contestare politică. Orice sacrificiu, numai ăsta nu...”[8] Înainte de a fi o mişcare politică, onirismul estetic a constituit mai întâi o grupare literară, în care condiţia fundamentală, valabilă până astăzi, este impunerea identităţii prin scrieri conjuncturale, întrucât acest fenomen de istorie literară nu poate fi analizat în afara contextului în care a apărut:„Întoarcerea în literatura română a coincis cu revenirea mea fizică (fie şi temporară) în spaţiul românesc, care îmi fusese interzis timp de aproape treizeci de ani. Probabil că, în ciuda dezamăgirilor inerente şi paralele cu satisfacţiile, şi asta a contribuit la revigorarea literaturii mele. M-a scos dintr-un formalism din ce în ce mai sterilizant. M-a limpezit. Pe scurt: m-a ajutat să ies din ghetou. Din marginalizare. Nu e o formulare paradoxală. Pentru cineva care scrie în limba română, centrul se află în România, nu la Paris”[9].

Imaginea vieţii lucid-jucate, înfăptuită prin contemplaţie, se creionează pe fondul unei muzici nu lipsită de speranţă, dar pătrunsă de o tristeţe demnă de o existenţă ambiguă, în care personajele mereu pe fugă, mereu în aşteptarea unui eveniment exterior care să le traseze un sens în această cotidianitate amalgamată: „Proza lui Ţepeneag este asemenea nisipurilor mişcătoare, nu te poţi odihni în ea, n-ai tărâm pentru a aşeza o

4*Idem*, *Momentul oniric*, *op. cit.*, p. 48.
5*Ibidem*, p. 21.
6 Dumitru Ţepeneag, *Vase comunicante*, în „Gazeta literară”, nr. 31, 1 august 1968, p. 7.
7*Ibidem*, p. 109.
8*Ibidem*, p. 73.
9 Dumitru Ţepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, Interviuri, Ediţie îngrijită de Nicolae Bârna, Bucureşti, Editura Allfa, 2000, p. 218.

singură certitudine, te afli mereu într-un echilibru incert”[10]. În anii ’60, proza românească cunoaște autoreferențialitatea și gustul experimentului, sub impactul Noului Roman Francez, ce propune o artă a spațiului: „Ceea ce a adus nou Robbe-Grillet e tocmai această infinită posibilitate de construcție pe care n-o ai decât în proză și în muzică; acest joc miraculos de-a construi, de-a transforma pe foaia albă a hârtiei timpul romanesc într-un spațiu real și ireal totodată, jocul de-a creația din nimic; ca în muzică, în spatele căreia nu există niciun fel de realitate mai greu sau mai lesne cognoscibilă”[11]. Dislocarea temporală se explică prin fluxul amintirilor, în care prezentul și trecutul se întrepătrund într-o aparentă dezordine, iar alternanța real – ireal, aici – dincolo fundamentează substanța tematică.

Universul – atmosferă de furnicar vesel

În prima culegere de proze, intitulată simbolic *Exerciții*, cititorul este invitat într-o *lume obiectuală*, în care se reunesc spații dintre cele mai diverse: parcul, trenul din care nu coboară nimeni, pajiștea verde, alei, autobuze, străzi înflorate, tramvaie, avioane, mașini de pompieri. Se creionează o lume de *jucărie*, „securizantă, prietenoasă, preocupată, fremătătoare, transparentă, controlabilă și explicabilă”[12]. Cel înaripat, un zburător improvizat, cu aripile confecționate dintr-o scândură banală poate fi și „un vultur gri-argintiu, care se înalță vertiginos într-o spirală îngustă ca un șurub, sfâșiind trandafirul și purpura cerului”[13], traversând razant cotidianitatea: „O cădere, pe urmă o înălțare și iar o coborâre lină”[14].

Prin acest *experiment literar*, autorul își propusese să nu se conformeze regulilor scrisului din perioada respective, anunțând totodată apariția unui alt mod de a scrie. Se observă o altă relație a scriitorului cu lumea imaginată, în care personajele au un comportament cel puțin insolit, însă dornice să spargă limitele unei vieți banale și apăsătoare. Realitatea simbolică este compusă, la modul sintetic, din colaje, devenind o lume cu propriile reguli, unde miraculosul se contopește cu ineditul, totul desfășurându-se sub ochiul unui regizor activ. Lectorul trece *pe nesimțite* dintr-un plan în altul fără a conștientiza că se află la granița realului cu visul: „Proza devine nonfigurative, adică o pură convenție de semne și de culori mișcate doar după un sens interior al tabloului”[15].

Întâmplările la care iau parte oamenii se reflectă în obiectele din jurul lor, conturând imaginea unei lumi posibile, metamorfozată de atingerea ființelor care se perindă continuu în acest univers prozastic. Peste tot un vacarm teribil pare a învălui aceste siluete aflate într-o continuă alertă, care fie visează un mod de transcendență, fie trăiesc cu deziluzia înălțării. Personajele nu stau chiar dacă așteaptă, ci sunt atinse de mania zborului într-o geografie simbolică, unde totul e posibil: „Toate mișcările personajelor tind să suplinească niște timpi morți, de așteptare, până se întâmplă ceva”[16].

Retragerea din cotidian întreține o stare de incertitudine, o aspirație acaparantă de a trece dincolo, într-o suprarealitate încifrată, dar expresivă, iar peștii și păsările se pot mișca lin în acest *spectacular inefabil*. Viziunile halucinante, adesea coșmarești transcriu esențele înșelătoare ale lumii, iar absurdul trebuie cercetat mai cu seamă în „dispozițiile

10 Monica Lovinescu, *Unde scurte*, vol. I, București, Humanitas, 1990, p. 530.
11 DumitruȚepeneag, *Un român la Paris. Pagini de jurnal* (1970–1972), Cluj, Editura Dacia, 1993, p. 43.
12*Ibidem*, p. 66.
13 Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, Prefață, tablou cronologic, note și selecție dosar critic de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2001, p. 213.
14*Idem*, *Exerciții*, în *Proză scurtă*, Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014, p. 7.
15 Nicolae Manolescu, *Ambiția prozei*, în „Contemporanul”, nr. 2 (1057), vineri 13.01.1967, apud Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii, op. cit.*, p. 523.
16 Daiana Felecan, *Între veghe și vis sau spațiul operei lui Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006, p. 20.

infantile și în peripețiile onirice”[17]. Universul *exercițiilor* prinde contur din sine, fiind populat de rataţi ai amorului, femei suferinde, moșnegi cu barbă albă și cu mișcări cumpătate, oameni ce traversează drama imposibilității de împlinire: „Lumea e un univers concentraționar în care oamenii, deopotrivă victime și călăi, nu cunosc cauzele și scopul faptelor lor neobișnuite”[18]. Mirii din povestirea *La fotograf* devin un simbol al detașării de lumea indiferentă, iar personajul din schița *Icar* își dorește să zboare, ilustrând dorința ființei umane de a-și (re)cunoaște limitele, dar și suferința omului determinate de pierderea brutală a libertății individuale.

Acrobatul din ultima istorisire a volumului vizează, prin destinul său, condiția artistului tragic pentru care moartea înseamnă retragere. Exercițiul său pe sfoară stârnește atât teama, cât și admirația privitorilor, plecând într-o călătorie tragică. Cel care umblă pe sârmă își continua exercițiile, chiar dacă publicul se retrage treptat din piață, iar în față cerului de un cenușiu lucios se produce înălțarea finală. Ultima tentativă de zbor este fatală, încheind un ciclu al vieții, sfârșindu-se tabloul unei existențe strivite de cotidianul iluzoriu. Timpul și spațiul se contopesc, iar noua realitate estompează limitele, funcționând după imperative de tip oniric: „scriitorul a fost obsedat de postura zborului până-ntr-atât încât, neglijând frontierele dintre literatură și viață, a fost tentat nu o dată să înfăptuiască zborul nu numai în spațiul fictional – consemnându-l prin scriitură, pe hârtie –, ci și în interiorul universului fizic în care viețuiește ființa umană purtătoare a eului artistic D. Țepeneag”[19].

Zădărnicia căutării dincolo de zid

Cea de-a doua culegere, *Frig*, în care spațiul predilect este marginea orașului sau camera izolată, strada sau piața iar tema favorită – călătoria, își asumă un caracter subiectiv exprimat prin „atmosfera nostalgică și sumbră, infantil luminoasă uneori, vibrantă și pătrunzătoare, a schițelor de la începuturi, ca și mijloacele stilistice propriu-zise, adică prin scriitură fină, poetică, densă, translucidă”[20]. Naratorul-personaj se convertește într-un călător chinuit de propria solitudine în spectacolul liniștitor al cotidianului, dar resimte la modul dramatic cenușiul acaparant al existenței, din care nu își ia întotdeauna zborul. În orașul cu păuni, populat de inși *mărunți și veseli* își caută locul ființe fantomatice de tot felul: *trup de femeie și cap de piatră*, *un purceluș dolofan și roz*, un bărbat cu urechile *clăpăuge*, *un gândăcel cafeniu*, *șerpi lunecoși*, *monștri hâzi cu mâini răsucite*, *vulturi argintii*. Să nu uităm că protagonistul „menținut pe lume cu forța, după ce scăpase din brațele (prea) vânjos-protectoare ale *supraeului* de circumscripție (căruia, de la distanță, îi dă apoi cu tifla), își continuă, precum Sisif, infinita drumeție”[21].

Acest teoretician al onirismului propunea o cale a înnoirii radicale în procesul de sincronizare a literaturii române la cea universală, recurgând la vis cu totul altfel decât romanticii sau suprarealiștii. Se urmărește producerea textului în deplină libertate, după legile visului, în care presară motive obsesive, situații halucinante, făpturi ciudate și experiențe misterioase: „Cel care rostește *eu* se vede tot mai amenințat de a fi depersonalizat, îngurgitat de o instanță transsubiectivă, întrucâtva monstruoasă, și de a-și pierde, astfel, nu doar autoritatea sa de… autor, acel «authorship» al său, ci și identitatea ontologică de umilă creatură”[22]. Prozele din acest volum recurg la alegorie, într-un stil

17 Al. Piru, *Literatura absurdului*, în „Luceafărul”, nr. 12/ 1968, apud Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, *op. cit.*, p. 554.
18 Marian Victor Buciu, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 106.
19 Nicolae Bârna, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007, p. 56.
20 I. Negoițescu, *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 537.
21 Nicolae Bârna, *Dumitru Țepeneag, op. cit.*, p. 89.
22 Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p. 54.

clar, cu ajutorul căruia scriitorul creionează peisaje bizare, în care cititorul pătrunde cu teama că se poate întâmpla oricând ceva neprevăzut sau îngrozitor. Aceste *flash-uri existenţiale* reunesc amănunte banale şi circumstanţe neaşteptate, imagini de coşmar şi momente de nelinişte: „o atmosferă bacoviană interpretată în registru absurd”[23].

Autorul ne invită într-un spaţiu sumbru, traversat de frică, în care sunt înşirate case mici, cu ziduri umede, pieţe pustii, străbătute de păsări felurite, şerpi nenumăraţi, de fapt o lume al cărei punct de sprijin se clatină. Oamenii sunt prezenţe fantomatice şi indiferente, cuprinse de instincte fără sens, de gesturi brutale şi disperate, alergând sub orizontul ceţos şi nesigur, într-o singurătate absolută. Deşi individul şi-a pierdut speranţa paradisului, totuşi el este tentat să o caute, prelungindu-se astfel o stare de discomfort, de neîmplinire şi disoluţie. Nicolae Bârna analizează aceste povestioare din perspectiva unor *proze ale privirii*, stranii prin acea uitătură spre *un dincolo* problematic. Lumea golită de sens şi de ordine ne apare ca un izvor de motive reluate şi dezvoltate peste tot în proza autorului, în care personajele rătăcesc fără oprire, aflându-se nu doar într-o beznă groasă, ci într-o ceaţă deasă.

Aşteptarea revelaţiei implică apelul la personaje evanescente precum îngerii, acele făpturi echipate în halate albe, deloc receptive la rugile personajului neputincios să înţeleagă lumea cealaltă. Necunoscutul este negat şi ridiculizat, dar însoţirea cortegiului de *siluete* constituie o formă de asimilare a misterului existential, a ceremonialului absurd. Totuşi revelaţia nu se produce, frumuseţea paradisului îi va rămâne inaccesibilă personajului ţepenegian care trebuie să se mulţumească cu aşteptarea – condiţia lui obişnuită. Accesul la transcendent pare blocat, de aceea aşteptarea stă sub semnul incertitudinii, iar căutătorul este mereu dezorientat, pentru că fiecare drum îl conduce spre o nouă adâncitură: „Mă uitai în sus, la început nu mă dumirii: se lăsa tot mai iute un abur albicios, o ceaţă care învăluise partea superioară a turnului şi cobora tot mai mult”[24].

Transcendenţa este atent căutată de către personajul care umblă cu *mâinile întinse în lături*, simulând zborul, mergând cu genunchii îndoiţi şi capul plecat, dar zbuciumul său sfârşeştebrusc: „m-am întors pe călcâie şi, cu pasul săltat, mi-am reluat drumul pe bordură”[25]. Într-o altă povestire, tramvaiul îl duce pe erou spre un loc necunoscut, un fel de grădină a paradisului, însă (re)căderea în lume este o certitudine, omul fiind aruncat universul derizoriu pentru a reorganiza *circul* rutinier. Misterioasa lume onirică adăposteşte viţile celor care rămân doar cu puterea de a privi, întrucât mânuitorul transformă spaţiul şi timpul, punând în scenă adevărurile unei existenţe derizorii. Frigul traduce aspiraţia fără nădejde, dorinţa de a completa exilul personajelor, căutarea neobosită, călătoria misterioasă printre capcane inevitabile: „Lumea e un univers concentraţionar în care oamenii, deopotrivă victim şi călăi, nu cunosc cauzele şi scopul faptelor lor neobişnuite”[26].

Plânsul unei lumi a nedefinibilului

Prozele din volumul *Aşteptare* instituie „ o spaimă continuă, calderoniană, că *viaţa e vis*, precum şi obsesia îngerului”[27], irealitatea învăluie cu totul realitatea, „lirismul devine tot mai întunecat şi mai deznădăjduit, realitatea mai vizionar (şi mai chinuitor) îndoielnică, iar textul mai substanţial”[28].În această *sferă cu două focare*, se iveşte cineva

23 Mircea Martin, *Cronică literară*, în „Amfiteatru”, ianuarie 1968, apud Dumitru Ţepeneag, *Prin gaura cheii*, *op. cit.*, p. 544.
24 Dumitru Ţepeneag, *Oraşul cu păuni*, în *Proză scurtă*, *op. cit*., p. 139.
25*Idem*, *Pe bordura trotuarului*, în *Proză scurtă*, *op. cit.*, p. 112.
26 Marian Victor Buciu, *Dumitru Ţepeneag, originalul onirograf*, Bucureşti, Editura Ideea Europeană, 2013, p. 124.
27 Leonid Dimov, Dumitru Ţepeneag, *Onirismul estetic*, *op. cit*., p. 418.
28*Ibidem*, p. 538.

care fuge din oraș cu tramvaiul spre zări incerte, o *călătorie neizbutită* din care vrea să coboare, privind pe fereastră copii necomunicativi, păuni cu gesturi furioase, totul desfășurându-se ca într-un *spectacol de circ* nesfârșit. Decorul citadin susține absurdul existenței și imposibilitatea evadării: ceruri întunecate, câmpuri apăsătoare, străbătute de o lumină *rece*, amurguri cenușii, dimineți sufocante, nori dușmănoși, ziduri și garduri încrâncenate, pereți posomorâți, soare de gheață, străzi pustii, case lipsite de uși, pădurici înspăimântătoare.

Dumitru Țepeneag zugrăvește, prin imagini textuale obsedante, dramatismul unei lumi, condiția umană supusă derizoriului și limitării, utilizând tehnica fotografică și procedeul contrapunctului imitativ. Construcția epică devine un *puzzle* de istorisiri fragmentate, de imagini incomplete, care își regăsesc coerența prin utilizarea repetitivității: „Organizarea circului nu e însă deloc lesnicioasă, poziția demiurgului (-scriitor) autoinstituit e slabă, precară, meșteșugul lui are posibilități limitate”[29]. Recursul la motive religioase ca într-un joc al revenirilor succesive conferă prozei scurte caracterul unei interpretări multiple: parodierea unor întâmplări biblice adâncește substanța onirică a materialului narativ. Sătul de condiția tragică, insul pleacă în căutarea unui *alter ego*, dintr-un alt timp și spațiu, adică în realitatea visului, atras irezistibil spre alte puncte ale existenței, infinite și nesemnificative. Același tramvai devine un simbol al refugiului atunci când personajele, suferinde din pricina claustrării, se află în imposibilitatea de a-și lua zborul. Orașul este o colivie în care individul nu se mai simte stingher, ci își dorește aceeași pseudolibertate, rămânând captive între realitatea opresivă și lumea interioară plină de *ziduri*.

Identitatea nemărturisită a personajelor se asociază cu eșecul câștigării libertății, întrucât aripile nu reprezintă în acest caz decât mijlocul prin care omul rămâne ancorat în social. Motivul zidului susține anularea evadării, rătăcirea în labirintul libertății: „Și n-a încercat să zboare? Nu, n-a încercat. Doar îi tremurau aripile”[30]. Tragismul condiției umane rezultă din modul în care oamenii se complac în starea de așteptare continuă, preferând să schimbe regulile jocului decât să-și depășească neputințele. Omul rătăcește într-o lume aflată în criză, încearcă să-și camufleze singurătatea prin imaginație, ajungând într-un loc necăutat din care va fi obligat să iasă, cu toate că nu se poate obișnui cu poziția înfrântului, a refuzatului: „Narcotizate cu zbor sunt nu doar zburătoarele prin excelență (păsările) și sugestiile textuale în care metafora e evidentă, ci și personajele care visează sau trăiesc și deziluzia înălțării”[31].

Este de domeniul evidenței faptul că textele onirice ale lui Dumitru Țepeneag nu sunt accesibile oricărui lector, formula autorului ținând de rigoarea și desăvârșirea compozițională, de o teatralitate a privirii care fascinează. Discursul oniric este unul dinamic, chiar polemic, universul ficțional fiind deținătorul unui adevăr lăuntric prin care scriitorul încearcă să deschidă ochiul cititorului aflat „în deplină luciditate critică, fără nicio cădere în vreo iresponsabilă orbire întru visare și somn al rațiunii”[32]. Strategia narativă presupune adesea rescrierea tragică a unui mit, în care personajele se dizolvă până la statutul de umbre, autorul-creator mânuind acest *vârtej încremenit* pentru a spulbera timpul fizic și a institui visul hipnotizant, subjugant. Obsesiile autorului precum sacrificiul, zborul, calvarul, zbuciumul, decăderea, măreția, bântuie fiecare proză de tip oniric, devenind imagini, obiecte, personaje, situații.

29 Nicolae Bârna, *Puntea artelor*, București, Editura Ideea Europeană, 2015, p. 244.
30 Dumitru Țepeneag, *Dor de patrie*, în *Proză scurtă*, *op. cit.*, p. 189.
31 Daiana Felecan, *op. cit.*, p. 19.
32 Nicolae Bârna, *Puntea artelor*, *op. cit.*, p. 27.

Concluzii

Confruntat cu o lume desacralizată, obligat să parcurgă multiple săli încurcate, ce nu duc nicăieri, abrutizat de realitatea, în care existența angoasantă caută *Nimicul*, scriitorul așteaptă totuși *privirea surdului*: „Pur și simplu, nu mai există pământ sub picioare”[33]. Însă cerul refuză să se deschidă, semnele transcendentului rămân nedezvăluite, iar *adevăratul autor* încearcă să se substituie absentului *Tată ceresc*, reorganizând lucid *cercul strâmt* al existenței pentru a-i conferi un sens: „Pătrunsesem într-o adevărată pădure de felinare. Pâcla devenise mai deasă. Stâlpii felinarelor nu se vedeau, trebuia să le pipăi cu palmele fierul rece și umed. Obosisem. Mă ghemuii la rădăcina unui felinar. Îmi cuprinsei trupul cu brațele încercând să mă încălzesc; apoi mă sculai și începui să țopăi, să mă lovesc cu palmele peste coate, peste șolduri. Ceața mă înfășurase într-o cămasă de gheață iar frigul mă pătrundea cu cruzime, treptat”[34].

Ficțiunea propusă de Noul Roman se asociază aventurii, scriitorul fiind *inventatorul* unui destin etern, al unui univers în sufocare, iar „dimensiunea referențială nu promovează obiectul perceput, adică *unitar*,decât pentru a oculta obiectul scris, cu adevărat, adică *explodat*”[35]. Astfel, Dumitru Țepeneag valorifică tehnica redublării, întrucât presonajele, povestirea și axele spațio-temporale se multiplică în planul real și ficțional. Este clar că realitatea nu poate apărea într-o povestire singurală, prozatorul o redublează într-o juxtapunere de povestiri incerte, în care ființa umană își redobândește, prin vis sau în moarte, șansa spre absolut.

Proza lui Dumitru Țepeneag construiește permanent o lume în perpetuă metamorfoză, țese semnificații multiple, suprapune pasaje cu deschidere simbolică, sondând cotidianul neînsemnat, actualizând fantasme și detalii anecdotice. Fiecare istorisire propune interogații asupra rosturilor ființei umane neliniștite, înfricoșate, cu gesturi neașteptate, în stare să învingă frica prin puterea de stăpânire de care dă dovadă. Scăparea din această piesa de teatru derizorie rămâne irealizabilă, pentru că „atât închiderea, cât și deschiderea se arată a fi la fel de constrângătoare”[36]. Lumea nu mai știe să viseze, pare încremenită într-un spațiu în care totul e amorțit, imaginile se succed obsedant, obiectele își schimbă identitatea, iar personajele nu au libertatea descoperirii. Sub regimul ironiei, scriitorul textualist comunică excesiv, apare mereu în jocul romanesc pentru a proclama condiția fundamentală a lumii: o farsă, în care omul – un manipulat, niciodată un manipulator – are conștiința eșecului.

BIBLIOGRAPHY

1. Opera

Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de jurnal* (1970–1972), Cluj, Editura Dacia, 1993

Țepeneag, Dumitru, *Prin gaura cheii*, Prefață, tablou cronologic, note și selecție dosar critic de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2001

Țepeneag, Dumitru, *Proză scurtă*, Ediție definitivă, revizuită de autor, București, Editura Tracus Arte, 2014

Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, Interviuri, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000

33 Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, *op. cit*., p. 404.
34 Dumitru Țepeneag, *Frig*, în *Proză scurtă*, *op. cit.*, p. 93.
35 Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*, București, Editura Univers, 1988, p. 181.
36 Marian Victor Buciu, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, *op. cit.*, p. 124.

2. Referințe critice

Bârna, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Biblioteca Apostrof, 2007

Bârna, Nicolae, *Puntea artelor*, București, Editura Ideea Europeană, 2015

Buciu, Marian Victor, *Dumitru Țepeneag, originalul onirograf*, București, Editura Ideea Europeană, 2013

Buciu, Marian Victor, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998

Dimov Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, Antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997

Dimov, Leonid, Țepeneag, Dumitru, *Onirismul estetic*, Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007

Felecan, Daiana, *Între veghe și vis sau spațiul operei lui Dumitru Țepeneag*, Cluj-Napoca, Editura Limes, 2006

Lovinescu, Monica, *Unde scurte*, vol. I, București, Humanitas, 1990

Manolescu, Nicolae, *Ambiția prozei*, în „Contemporanul", nr. 2 (1057), vineri 13.01.1967

Martin, Mircea, *Cronică literară*, în „Amfiteatru", ianuarie 1968

Negoițescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu", Pitești, Editura Paralela 45, 2000

Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007

Petraș, Irina, *Cărțile deceniului 10*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2003

Piru, Al., *Literatura absurdului*, în „Luceafărul", nr. 12/1968

Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, București, Editura Univers, 1988

Țepeneag, Dumitru, *Vase comunicante*, în „Gazeta literară", nr. 31, 1 august 1968

MORPHOLOGICAL LITERARY FIGURES IN GRIGORE ALEXANDRESCU' S POETRY

Elena Andreea Popa (Dina)
PhD Student, University of Piteşti

Abstract:. This work tries to develop the subject of the main features of the Romanian literary language at the beginning of the XIX th century and emphasizes the authentic way that Grigore Alexandrescu chose to create his poetry.

Keywords: modernization, culture, European influences, Classicism, Romanticism.

Asemenea culturii, literatura română a oscilat între modelul oriental şi cel occidental, sintetizând elementele din afară, dar conservându-şi identitatea şi izvoarele proprii.

Poziţia geo-politică, contextul istoric alături de cadrul material şi spiritual al poporului român au reprezentat premisele care au amânat procesul de modernizare până în secolul al XIX-lea, cu mult în urma literaturilor occidentale.

Odată cu trecerea din secolul al XVIII-lea în secolul al XIX-lea legăturile cu Europa Occidentală s-au intensificat, însă fără ca structurile vechi, iluministe să dispară. În cazul literaturii române nu există un conflict violent între vechi şi nou, cum se întâmplă în literaturile europene (programul revoluţionar din Franţa sau literatura noncomformistă a lakiştilor din Anglia); coexistenţa elementelor clasice alături de cele romantice se datorează ideilor comune în ceea ce priveşte „programul lor ideologic de făurire şi consolidare a conştiinţei naţionale, în special susţinerea originii romanice a poporului nostru, şi în mod deosebit a luptei împotriva dominaţiei Otomane.

Evoluţia concomitentă a unor forme literare medievale şi moderne, în perioada 1780–1848, a fost determinată de transformările accelerate din sfera progresului economic şi social al Principatelor Române, prin intrarea acestora în zona de interes a capitalismului european şi desprinderea de tutela otomană.”[1].

În cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea se va fortifica această direcţie, întrucât tânăra burghezie acceptă mentalitatea feudală în vederea unei asocieri având interesul de a se integra dezvoltării europene.

Influenţa Europei nu s-a resimţit doar din punct de vedere economic şi politic, întrucât literatura a adoptat modelele creative occidentale, reuşind astfel să ,,ardă” etapele şi să recupereze diferenţa faţă de marile literature, atât din punct de vedere al timpului cât şi al valorii. Alinearea cu literatura europeană a avut atât avantaje date de cunoaşterea unora dintre cele mai valoroase modele de creaţie literară precum: Lamartine, Byron, Victor Hugo sau Balzac; dar pe de altă parte însă, a frânt începuturile literaturii române, prin numărul mare de traduceri şi imitaţii.

Tocmai de aceea reprezentanţii paşoptişti au fost împotriva abuzului de traduceri şi imitaţii, iar unul dintre reprezentanţii de seamă, Mihail Kogălniceanu, decide să publice în *Dacia literară*, articolul- program *Introducţie*, ce va deveni maifestul literar al romantismului naţional.

1Florea, Iacob, 2006: 13

În *Introducţie*, Mihail Kogălniceanu doreşte o literatură şi o limbă unită susţinând că: ,,Literatura noastră are trebuinţă de unire, iar nude dezbinare; cât pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din care s-arputea isca o urată şi neplăcută neunire. In sfarşit, ţelul nostru este realizarea dorinţei ca românііsă aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi." [2]

Tot în filele revistei, Kogălniceanu doreşte cultivarea unei literaturii autentice, conştenizând pericolul imitaţiei despre care acesta afirma că : ,, omoară în noi duhul naţional. Această manie este mai ales covarşitoare in literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărţi în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducţii din alte limbi şi încă şi acele de-ar fi bune. Traducţiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însuşirea cea mai preţioasă a unei literaturi."[3]

Autorul sfătuieşte scriitorii să se inspire din istoria naţională care,, are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari,obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne imprumutăm de la alte naţii. Foaia noastră va primi cat se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale ii vor umple mai toate coloanele.*"*[4]

Critica ocupă un loc semnificativ deoarece se aprecia obiectiv valoarea operei: ,, Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmaşi ai arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecăţile noastre literare. Iubitori ai păcii, nu vom primi nici în foaia noastră discuţii ce ar putea să se schimbe in vrajbe."[5]

Astfel unul dintre cele mai dezbătute subiecte ale secolului al XIX-lea este în legătură cu modernizarea şi stabilirea unor norme pentru limba română literară.

În privinţa limbii literare, o primă definiţie o redă Ion Budai-Deleanu în *Dascălul pentru temeiurile gramaticii româneşti* :,,…vorba sau limba muselor nu este altă fără limba întru care se învaţă ştiinţele. Această limbă se află la toate neamurile politice la care folosesc învăţăturile şi este în sine tot aceeaşi limbă a norodului de obşte, numai cât este mai curată de toate smintelile ce se află in limba lămurită şi adusă la regulile gramaticeşti, apoi şi înmulţită cu cuvinte obicinuite de învăţături, care nu se află in vorba de obşte".[6]

Se observă că limba literară nu este confundată cu limba literaturii aspect ce se întâlneşte şi la I. Heliade Rădulescu care vorbeşte atât despre „limba inimei sau a simţământului", cât şi despre „limba ştiinţelor sau a duhului", lucru ce dovedeşte că Heliade conştientiza existenţa a două stiluri în cadrul limbii literare: stilul beletristic şi cel ştiinţific.

Lingvistului Ion Gheţie, încearcă să sintetizeze definiţia limbii literare susţinând că: „limba literară ar putea fi definită drept aspectul sau varianta cea mai îngrijită a limbii întregului popor, care serveşte ca instrument de exprimare a celor mai diverse manifestări ale culturii şi se caracterizează prin respectarea unei norme impuse cu necesitate membrilor comunităţii căreia se adresează." [7]

Idealurile programului revoluţionar de la 1848 au fost susţinute încă de la sfârşitul secolului al XVIII-lea, de către Şcoala Ardeleană care dorea unirea şi autonomia Principatelor Române alături de afirmarea originii latine a limbii române.

2Dacia literară, 2012:5
3Ibidem
4 Ibidem
5Dacia literară, 2012: 5
6Budai-Deleanu,1970:132
7Gheţie,1982:21

Lupta pentru unitatea limbii române literare începute de reprezentanţii Şcolii Ardelene se va finaliza abia la finele secolului al XIX-lea, odată cu stabilirea normelor; iar periodicizarea limbii literare a dat naştere mai multor teorii, în vederea trasării limitelor cronologice ale evoluţiei limbii române literare.

În legătură cu această problematică, Paula Diaconescu distinge trei perioade semnificative demersului fixării normelor limbii literare moderne; prima perioadă este cea paşoptistă cuprinsă între anii 1830-1860, având la bază date de importanţă istorică precum Pacea de la Adrianopol(1829) şi Unirea Principatelor(1859). Reprezentanţii acestei perioade se ocupă de unificarea modernizarea limbii literare. Cea de a doua perioadă, după Unire(1860-1867-1875) se evidenţiază prin impunerea latinismului, remarcându-se revista *Convorbiri literare*. Ultima etapă, cuprinde anii de final ai secolului XIX, remarcându-se prin individualitatea stilurilor marilor clasici.

Secolul al XIX-lea este strâns legat de apariţia limbii române literare, aşa cum se susţine de anumiţi lingvişti.

Astfel este teoria susţinută de „ Şcoala ieşeană" conform căreia limba română literară a apărut odată cu Unirea Principatelor, adică în cea de a doua jumătate a secolului XIX, ei considerând că acest eveniment istoric uneşte şi limba română care până atunci utiliza diverse dialecte.

G. Ivănescu reproduce această teorie argumentând în plus că:„Formarea unei aristocraţii româneşti, distincte de popor, uneori cu origini în alte regiuni ale ţării, a dus la formarea unor graiuri specifice ei, deosebite parţial de graiurile populare, şi, în cele din urmă, la formarea unei limbi literare." [8]

Iorgu Iordan pretinde că apariţia limbii literare este legată de apariţia ţării, afirmând că „varianta literară a unei limbi se iveşte o dată cu naşterea naţiunii sau, mai precis, începuturile limbii literare sunt legate de începuturile transformării poporului în naţiune."[9]

Procesul modernizării limbii literare creează schimbări profunde atât la nivelul limbii populare cât şi în ceea ce priveşte trăsăturile neologismelor adoptate. Dacă limba literară veche avea ca bază dialectul fiecărei provincii în care se publica, odată cu secolul XVIII-lea tot mai multe dialecte dispar fiind înlocuite de dialectul muntenesc sau cel moldovenesc.

Pe de altă parte se doreşte modernizarea prin reîntoarecerea la latină, regăsirea latinităţii bazându-se pe utilizarea mijloacelor specifice limbii latine; apare mişcarea latinistă ce a cunoscut trei faze în cazul limbii române: latinismul rezonant susţinut de Dimitrie Cantemir, Dosoftei şi cronicari; urmează etapa latinismului doctrinar încadrată în epoca premodernă, iar după 1840 apare etapa latinismului extrem.

Locul ocupat de limba latină în procesul de emancipare a limbii române face să fie acceptate doar anumite influenţe ce ţin de limba mamă, luând ca sursă principală de împrumuturi limbile romanice, în special franceza şi italiana.

O etapă de tranziţie este şi perioada cuprinsă între 1830 şi 1860, clasată ca fiind prima etapă modernă , caracterizată de un număr mare de împrumuturi, fiind utilizaţi în aceeaşi măsură şi calculii lingvistici.

Se publică periodic, apar manuale şi se realizează un număr vast de traduceri, intelectualii timpului fiind fie de orientare latinistă fie raţionalistă.

Lexicul se îmbogăţeşte considerabil, încât părea dificil uneori să fie redată o noţiune pentru care existau mai cuvinte. Pe de altă parte, sintaxa prezintă deocamdată inadecvări,

8Ivănescu, 1980:499
9I. Iordan, 1954:67

dar pe de altă parte anumite paradigme gramaticale precum verbul sau pronumele demonstrativ se restructurează.

Un rol deosebit în procesul de modernizare a limbii române literare îl are publicarea *Gramaticii Româneşti*, de către Ion Heliade-Rădulescu, în anul 1828, deoarece prin intermediul acestei lucrări se produc schimbări semnificative în ceea ce priveşte limba.

Autorul s-a inspirat în scrierea acestei cărţi din:*Gramatica* publicată de Şincai, cea a lui Ienăchiţă Văcărescu, *Gramatica* lui Ioan Molnar(1788) şi *Elementa linguae*; fiind conştient că unitatea naţională are ca factor semnificativ existenţa unei limbi literare unitare.

În *Gramatica Românescă* sunt susţinute schimări definitorii în ceea ce priveşte limba, astfel se reduce numărul de litere de la 33 la 29, cu toate că majoritatea lingviştilor sunt de părere că alfabetul utilizat de Heliade ar deţine 28, 30, 32, 34 sau chiar 35 de litere. Procesul de reducere a numărului de litere reiese ca o consecinţă a principiului fonetic susţinut de Ion Heliade-Rădulescu, deşi legătura sunet-literă nu este respectat întocmai atunci când este vorba de folosirea literelor *i* sau *y* în redarea sunetului /i/, iar utilizarea lui *u* final este o altă marcă a conservatorismului autorului.

În cazul Gramaticii lui Heliade apar ca şi în prezent, 10 părţi de vorbire dar cu anumite diferenţe întrucât la Heliade declinarea se face după gen şi nu ţinând cont de terminaţii; cazurile sunt denumite *întâmplări*: *de numire*(Nominativ), *de neam*(Genitiv), *de dare*(Dativ), *de cauză*(Acuzativ), *de chemare*(Vocativ). În ceea ce priveşte conjugarea verbelor este urmat exemplul francez existând: conjugarea I(-a, -are), conjugarea aIIa (-i, -ire), conjugarea aIIIa (-e, -ere), conjugarea a IV a (-ea, -ere), la aceasta se adaugă şi denumirea timpurilor, tot de influenţă franceză..

Reputaţia culturală a lui Ion Heliade-Rădulescude care se bucura în rândul intelectualilor din prima jumătate a secolului al XIX-lea a a asigurat succesul inovaţiilorde la nivelul limbii române literare, uşurând stabilirea normelor limbii române literare.

Perioada paşoptistă este prima etapă în modernizarea limbii literare, o periodă de tranziţie în care clasicismul cu elementele sale vechi se asociază elementelor noi, de influenţă romantică, fără ca limba să se manifeste unitar în acea perioadă.

Pe lângă problemele de lexic, în ceea ce priveşte adoptarea neologismelor şi încercarea de a gestiona cât mai bine utilizarea lor, sintaxa cunoaşte încă inadecvări datorate influenţei slavone, iar idealul unei limbii unitare pune în discuţie alegerea unui dialect unic tuturor românilor; în această privinţă au existat variate teorii care au susţinut graiul muntenesc, maramureşean, moldovenesc sau toate graiurile dacoromâne.

Astfel, Ion Gheţie şi George Ivănescu , susţin că până în secolul XIX au existat mai multe dialecte dacoromâne, George Ivănescu afirmând că: „După părerea mea, a existat... o bază dialectală muntenească oricând, dar numai pentru Muntenia. Şi a existat oricând şi o bază dialectală maramureşeană, căci limba literară românească de astăzi tot a mai păstrat câte ceva din vechile maramureşenisme; între altele, pronumele *acest*(*a*); şi a existat oricând şi o bază dialectală ardelenească, moldovenească şi bănăţeană; dar, până la secolul al XIX-lea, fiecare din dialectele pomenite constituia o bază numai pentru limba scrisă în raza lui; pe când, începând din acest secol, elementele din aceste dialecte, care au pătruns în limba literară unitară a românilor, sunt mai puţine, dar se utilizează pretutindeni..."[10]

10Apud Munteanu, V. D. Ţâra,1983: 46–47 cf. G. Ivănescu, *Bazele dialectale ale limbii literare române*, I, în *Convorbiri literare* ,nr.3, 1972: 10

Cu toate acestea se adoptă dialectul muntenesc ca bază pentru limba română literară, Ion Gheţie împărţind în trei faze acest proces de adoptare a dialectului muntenesc: : a) anul 1750 –dialectul muntenesc este folosit în tipărituri; b) perioada 1840–1880- dialectul muntenesc este recunoscut ca reprezentant al unităţii limbii literare; c) intervalul de timp cuprins între 1860–1880 până în 1953–1960 – lucrările de specialitatea recunosc dialectul muntenesc drept bază a limbii literare.

Consecinţa fiind astfel ,,adoptarea teoriei lui Heliade să ducă, indirect, la muntenizarea limbii literare, deşi scriitorul muntean a respins întotdeauna hegemonia unui dialect.” [11]

Ceea ce nu trebuie omis constă în faptul că, deşi dialectul muntenesc stă la baza limbii literare, aceasta nu corespunde în totalitate variantei munteneşti, întrucât anumite influenţe ce ţin de lexic sau structura morfologică aparţin celorlalte dialecte româneşti.

Rolul scriitorului Grigore Alexandrescu în acest context nu este unul nesemnificativ întrucât a luptat pentru modernizarea şi normarea limbii literare prin intermediul operei sale.

Spre deosebire de Ion Heliade- Rădulescu ce poate fi caracterizat mai întâi un om de cultură şi apoi un scriitor, Grigore Alexandrescu a preferat o poziţie indirectă de implicare în demersurile pentru modernizarea limbii române literare, utilizând creaţia artistică drept model al mişcării paşoptiste.

O succintă caracterizare a lui Grigore Alexandrescu este redată de Silvian Iosifescu afirmând că: ,,Mulţi l-au considerat (pe Grigore Alexandrescu) drept un produs de metisaj, un amestec de romantism şi clasicism. De fapt, el este un romantic printre clasici şi un clasic printre romantici. Cu alte cuvinte, e un scriitor de tranziţie(…)”[12]

Grigore Alexandrescu este un scriitor de tranziţie deoarece scrie într-o perioadă de mari schimbări, în care vechiul se îmbină cu noul. Pentru acel timp în care publică ,limbajul este unul obişnuit, fără dificultăţi de înţelegere, trăsătură specifică poeziei din Muntenia, iar Grigore Alexandrescu ,,stă între Eliade şi Al. Macedonski, ca poet curat eufonic, transcriindu-şi ideea racinian, în pură melodie.”[13]

Lexicul operelor lui Grigore Alexandrescu abundă în arhaisme alături de neologisme, trăsătură a perioadei de creaţie, iar lipsa unor norme stabilite fac ca limba şi rima scriitorului să pară uneori neglijate. Tocmai de aceea, Grigore Alexandrescu consideră lipsită de importanţă poezia populară la care refuză să apeleze în procesul de creaţie, considerând această parte a literaturii ca fiind rudimentare. Această opinie îi îngreunează scriitorului paşoptist scrierea în ceea ce priveşte gramatica.,deoarece ,, limba baladelor este fixată, iar stilisticeşte, în limitele unei anumite gândiri poetice, desăvârşită şi, dacă poetul ar fi urmat-o , nu ar mai fi fost victima supărătoarelor dibuiri gramaticale.”[14]

Grigore Alexandrescu refuză limba poeziilor populare fiind de părere că doar folosind o limbă evoluată poţi transmite idei şi trăiri culte.

Asemenea contemporanilor săi, Grigore Alexandrescu este profund influenţat de curentul latinist, fapt ce conduce la numeroase schimbări de ordin lexical la ediţiile de poezii, autorul dorind să înlocuiască arhaismele cu neologisme, şi de asemenea cuvintele de origine latină să ocupe locul celor de origine slavonă.

11 Gheţie, Seche, 1969:270.
12 Iosifescu, 1965: 81
13George Călinescu, 1962: 171
14 Idem, 184.

Mai mult decât atât, ediţiile de poezii din : 1832, 1838, 1842, 1847 şi 1863 prezintă elemente diferite de ortografie, întrucât se ţine cont de locul unde sunt tipărite, pentru a păstra trăsăturile dialectelor(muntenesc sau moldovenesc).

În ceea ce priveşte morfologia, poeziile lui Grigore Alexandrescu devin exponente de îmbinare a formelor vechi cu cele moderne.

Formele de genitiv- dativ variază între desinenţa –ii şi –ei, exemple regăsindu-se în număr mare în lirica lui Alexandrescu*: bisericei, dimineţei, întemeierei*, dar şi *candelii, copilăriii, bufnirii.*

De asemenea, apar forme duble de plural: -uri sau – e, în cazul unor substantive de genul neutru: *defecturi, exempluri, suveniruri, sentimenturi.*

Totodată, modul gerunziu deţine valoare adjectivală datorită influenţei franceze: *murindă mană, nădejdi zâmbinde*.

O altă trăsătură morfologică specifică acestei perioade este existenţa formelor dialectale muntenești dar şi moldovenești ale adjectivelor şi pronumelor demonstrative precum: *astă, ast, astor.*

Pe lângă acestea, formele regionale de perfect simplu şi mai-mult-ca-perfect apar doar la poeţii munteni, cum e şi cazul lui Grigore Alexandrescu: *dideseră* sau *didei*(vb. A da).

În cazul lui Grigore Alexandrescu, interesele poporului român primează în faţa celor personale, el devenind vocea conştiinţei colective, a trăirilor sociale, neputând pune la îndoială apartenenţa la paşoptism, fiind numit de unii critici drept primul poet modern.

Silvian Iosifescu este de părere că,, Nu putem spune că fără el n-ar fi existat Eminescu, dar e probabil că vocea lui Eminescu n-ar fi sunat tot aşa.” [15]astfel se recunoaşte meritul de precursor a lui Grigore Alexandrescu.

BIBLIOGRAPHY

Anghelescu, Mircea, *Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu*. Bucureşti: Minerva, 1973.

Bădescu, Horia,*Grigore Alexandrescu- parada măştilor.* Bucureşti: Albatros, 1981.

Budai-Deleanu, Ion, *Scrieri lingvistice*, ediţie de Mirela Teodorescu, I. Gheţie, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1970.

Călinescu, George. *Grigore Alexandrescu*. Bucureşti: E. P. L., 1962.

Dacia literară, Nr. 1-2 (100-101) anul XXIII (serie nouă din 1990),Iaşi, 2012.

Diaconescu, Paula, *Elemente de istorie a limbii române literare moderne*. Partea I. *Probleme de normare a limbii române literare moderne (1830–1880)*, Bucureşti, CMUB, 1974.

Florea,Ghiţă;Iacob, Simona, *Literatura română în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*. Ediţia a 3-a, Bucureşti, Editura Fundaţiei „România de Mâine”, 2006.

Gheţie Ion, Seche Mircea, *Discuţii despre limba română literară între anii 1830-1860*, în *Studii de istoria limbii române literare, I, Secolul XIX*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.

Iordan, Iorgu, *Limba literară. Privire generală*, în LR, III, nr. 6, 1954.

Silvian Iosifescu, *Grigore Alexandrescu*, Bucureşti, Editura Tineretului, 1965.

Ivănescu, George, *Istoria limbii române*, Iaşi, Editura Junimea, 1980.

15Iosifescu, 1965:36

Mihail, Kogălniceanu, *Scrieri alese*, Vol. 1, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1955.

Munteanu, Şt., Ţâra,V. D., *Istoria limbii române literare*, Bucureşti,E.D.P., 1983.

Netea V., *Ideile despre limbă ale lui George Bariţiu, până la 1848*, în LR, nr5, 1957.

Rosetti, Al., Cazacu, B., Onu, L., *Istoria limbii române literare*. Vol. I. *De la origini până la începutul secolului al XIX-lea*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.

STYLISTIC AND THEMATIC ASPECTS IN DUMITRU RADU POPESCU'S POETRY

Ana-Maria Nicolescu
PhD Student, University of Piteşti

Abstract: Known especially as a writer of drama and prose, Dumitru Radu Popescu created in the Romanian literature also a unique poetry volume, titled as "Câinele de fosfor", published in 1982- Cartea Romanească Publishing. The title gets to intrigue the common reader, because of its metamorphosis and the semantic distance between the two words that form it. Thus, we have the duty to identify and analyse the expressivity of his work. It should be discovered and highlighted. This process means to valorise the stylistic, expressive and aesthetic potential of his verses. This is the main aim of our paper, of our scientific work, together with the specialized bibliography and support texts. We try to categorise Dumitru Radu Popescu's writings in point of style and theme, designing an innovative approach, similar to the content of the writings that is much more than the common writings, becoming the poetry of unusual, which seems to reflect the reality of a lyrical universe that designs the daily events in verse form.

Keywords: innovation, style, expressiveness, figure of speech, lyricism.

Câinele de fosfor- un stil aparent inexpresiv, în centrul căruia se găsește simbolul omului

În demersul nostru, ne propunem să analizăm volumul de versuri scris de Dumitru Radu Popescu, *Câinele de fosfor,* integrând, în aceeași structură, conceptele de stil, simbol și, implicit, temă. Premisa de la care am plecat a fost aceea că, prin studierea bibliografiei de specialitate, am observat legătura indestructibilă ce există între cele trei elemente artistice enumerate anterior. Iar *Câinele de fosfor* poate fi considerat ca fiind lipsit de expresivitate, datorită durității limbajului, a prezentării mesajului într-o manieră directă, de multe ori fără încercare de înfrumusețare, dar el ajunge să construiască un univers liric centrat pe simbolul omului, un *centrum mundi* al sentimentelor, al perceperii diferitelor aspecte ale vieții, cu ajutorul imaginilor, al metaforelor. D. R. Popescu este astfel scriitorul care a știut să-și construiască un stil propriu, prin care transmite sentimente dintre cele mai diverse, descriind omul, în toate ipostazele sale. De altfel, și analiza noastră se centrează mai ales pe imaginea omului.

Lorenz Dittmann, în lucrarea *Stil, simbol, structură,* vorbește despre noțiunea de stil, privită din perspectivă goetheeană. Din punctul de vedere al scriitorului german, stilul este maniera proprie în care se manifestă un anumit scriitor: *Un artist își formează un stil în măsura în care nu mai imită cu devoțiune un model, ci își dezvoltă propriul limbaj. Oricât ar fi de rar acordul între "imitarea fidelă" și maniera individuală (concepția), tocmai în acest acord stă stilul*.[1]Stilul unui individ nu poate fi separat de ideea de simbol, căci orice creație versificată se axează și pe un astfel de concept. Stilul trebuie corelat cu limbajul specific unui poet, marcat, cel mai adesea, prin imagini, metafore, simboluri: *Când, după ce am clasificat poemele în funcție de subiectul sau de tematica lor, ne întrebăm ce fel de exprimare este poezia și când, în loc de a vedea în poezie o parafrazare a prozei, identificăm "sensul" unui poem cu întregul lui complex de straturi,*

1 Lorenz Dittmann, *Stil, simbol, structură,* BucureȘti, Editura Meridiane, 1988, p. 22.

găsim, ca strat poetic central, seris reprezentată de cei patru termeni din titlul capitolului de față: [Imaginea, metafora, simbolul, mitul].[2]

Tot Dittmann stabilește raporturile dintre stil și simbol, despre care afirmă: *Dacă termenul "stil" înseamnă în primul rând unitate în diversitatea înfățișărilor și continuă să rămână legat de acestea chiar și atunci când, pentru "tălmăcirea" lor trebuie recurs la ceea ce se află dincolo de ele, în "spatele" lor, în "simbol" legătura dintre fenomen și ceea ce se află dincolo de el devine tematică și vor trebui surprinse tocmai elementele care se sustrag fenomenalizării*.[3]

Așadar, între simbol și stil există o legătură indestructibilă, care ajută la transmiterea sentimentelor vizate de către poet. Semnificația termenului de sentiment este bine redată de către Mikel Dufrenne care, în cartea *Fenomenologia experienței estetice*, vorbește despre maniera în care ele își fac simțită prezența pentru cititor: *Dar sentimentul nu se realizează plenar decât sub două condiții: imaginația, mai întâi – în măsura în care ne instalează și ne menține în planul orizontal al reprezentării- să fie reprimată, ceea ce nu înseamnă că ea trebuie să ne facă să renunțăm la a percepe aparența, ci numai că imaginația, și chiar intelectul, nu trebuie să se antreneze în câmpul semnificațiilor pur obiective care consacră puterea sau indiferența noastră*.[4] Pentru a rezuma aceste idei, putem spune că sentimentul este strâns legat de o percepție subiectivă asupra mesajului purtat de versuri, fără a neglija nici stilul autorului care conduce la potențarea expresivă a anumitor sentimente, spre care suntem purtați cu ajutorul simbolurilor. Sentimentul aparține ființei, de aceea Dufrenne opinează că *sentimentul revelează ființa nu numai ca realitate, ci și ca* profunzime: *ființa apare ca altceva decât ceea ce este, și inepuizabilă, nu numai pentru că pot oricând substitui o reprezentare alteia, ci pentru că ceva în ea îmi este dat, ceva ce respinge orice reprezentare și orice acțiune.*[5]

Și, nu puține sunt dățile în care sentimentele transmise sunt caracterizate prin note tragice. Fie că exprimă sentimente de tristețe, fie că poeziile conturează sentimente de neputință în fața nedreptăților vieții și în fața morții, tragicul nu poate fi ignorat. Conform lui Theodor Lipps, tragicul estestrict legat de ideea de suferință, care îl face însă pe om mai valoros: *Noi vedem devenind omenește valoros ceea ce este lovit de suferință, ci există un raport cauzal. Iar acesta intensifică trimiterea de la suferință a cuiva care are valoare omenească, ci este o suferință provenită dintr-un element omenește valoros, prin acesta, datorită acestuia*.[6]

Câinele de fosfor, singurul volum de poezii scris de Dumitru Radu Popescu intrigă cititorul chiar prin titlul său, o combinație de două substantive comune, în aparență total antitetice, dar care, dincolo de bornele uzualului, dă naștere la semnificații profunde. Animatul este astfel combinat cu inanimatul, viața este amestecată cu unul dintre simbolurile morții. Oximoronul din titlu este cu atât mai evident cu cât însuși numele elementului chimic este *purtător de lumină,* deși caracterul său letal este binecunoscut. Așadar, fosforul marchează lumina și întunericul, viața și moartea, sugerând conceptele de tenebre, întuneric, taină. Fără să greșim, putem considera taina, misterul ca fiind centrul versurilor acestui volum, dacă ne raportăm la mesajul transmis și la maniera în care sunt îmbrăcate sensurile globale ale poeziilor sale. Stilul devine astfel inconfundabil.

Dumitru Radu Popescu nu face altceva decât să surprindă teme generale, precum timpul, iubirea, societatea, credința, vitejia, dar nu așa cum fac poeții clasici,

2René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii,* București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 245.
3Dittmann, op.cit., p. 121.
4Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienței estetice*, București, Editura Meridiane, 1976, p. 56.
5Ibidem, p. 55.
6Theodor Lipps, *Estetica. Bazele esteticii,* București, Editura Meridiane, 1987, p. 291.

tradiţionalişti, ci ca descendent al poeţilor modernişti, inovatori, vizionari, care nu percep poezia doar ca pe un joc al armoniei şi al versificaţiei clasice cu o încadrare în normă, ci care consideră versurile ca fiind singura sursă de exprimare a realităţilor cotidiene, chiar şi într-un mod care pare a fi crud.

Poeziile sale dau impresia că ar fi nişte instantanee, nişte secvenţe de viaţă compuse pentru a evidenţia o societate în care poetul ajunge să pună la îndoială fiecare lucru care îl înconjoară, ca şi cum ar fi ateu sau doar un om contra normelor uzuale. Aşa este cazul poeziei *Calendar,* în care versificatorul, cu mare sinceritatem recunoaşte că pentru el importante nu sunt toate zilele creaţiei divine, ci doar ziua în care a fost creat omul, ca imagine a desăvârşirii actului divin, metaforele şi imaginile vizuale fiind edificatoare în acest sens: *Tot acest calendar n-ar fi avut nicio noimă/ Tot acest inventar n-ar fi avut nicio noimă/ Dacă în ziua a şasea nu i-ar fi trecut prin cap să-l facă pe om./ Ei, după această ispravă/ Mai stăm de vorbă/ În glorioasa dumbravă.* (*Calendar:*7)[7]În fond, D.R.Popescu ironizează primele cinci zile de creaţie, cu scopul de a da importanţa cuvenită celei de-a şasea şi nu întâmplător alege să plaseze aceste versuri în deschiderea volumului: omul este principalul actor al vieţii, al naturii, al oricăror întâmplări, fericite sau nu, al evoluţiei şi al schimbărilor, al progresului şi al regresului. Însă, uneori, omul se transformă, el nu mai este neapărat om, ci devine o simplă formă, căpătând din caracteristicile altor elemente vii din natură, intrând într-o comuniune perfectă cu acestea, ca într-un proces de osmoză, idee întărită de utilizarea comparaţiei şi a personificării: *Forme dormind în iarba de forme/ Forme visând cavaleri emblematici/ Forme dându-se peste cap ca peştii în marea ca o formă a apei/ Forme iubindu-se, îmbrăţişate/ Forme citind, forme ejectându-se din somnolenţa materiei.* (*Forme:* 8)Omul se dovedeşte a fi oadevărată forţă a naturii, un caracter exemplar, care nu încetează niciodată să-şi arate puterea, determinarea, atitudinea faţă de problemele vieţii şi faţă de soarta care i-a fost dată. Un exemplu în acest sens îl constituie poezia *Atila*, unde poetul ilustrează sfârşitul tragic al marelui luptător hun, dur şi necruţător: *În tot acest timp, pisicul se sui în gutui/ Mormintele fură şterse/ De pe faţa pământului/ De copitele cailor săi mărunţi*. (*Atila:* 9).

Omul-poet nu este nici el neglijat. Într-una dintre cele mai sugestive poezii ale sale, o adevărată artă poetică modernistă, D.R.Popescu subliniază ideea de act creator, fără a omite nici omnipotenţa, omniprezenţa şi omniscienţa sa. Versurile conturează parcă o divinitate la scară mai mică, ce acţionează pe toate planurile, dar care nu poate realiza nicio acţiune, dacă nu este ajutat şi de divinitatea reală, versurile cuprinzând un joc de metafore extrem de plastice: *Îi plăcea cum vopsesc cu o pensulă, în albastru/ Cerul, ca pe un maculator./ Eu nu l-am zărit./ Dar poate că privirea lui/ Mi-a aurit stelele/ Din cerul albastru, de pe maculator./ Oricum/ O schimbare chimică în structura culorilor/ S-a petrecut*. (*Maculator:* 12) Omul-creator în genere suscită interesul poetului. Însă, uneori, ipostaza versificatorului se diluează, nu mai are aceeaşi însemnătate, se pierde în desişul cotidianului: *Numele meu umblă prin ziare/ Ca o greşeală de tipar/ Poezia nu se mai scrie din cuvinte/ Sunt necesare blocuri de marmoră/ Se scrie cu idei/ Altfel, totul e bine./ Trec pe lângă zile/ Ca o greşeală de dicţionar*. (*Confesiune:* 52) De altfel, meseria de poet se dovedeşte a fi una total ingrată, dominată de sărăcie, mizerie, boală: *Şi altul şi altul/ Fiinţe de carne/ Din lut/ Urzesc/ Eternitatea/ Noastră.* (*Poeţii:* 56)

Dacă nu este imaginea creatorului de versuri, atunci este imaginea creatorului de sunete. În aceste poezii, ne este prezentată figura cântăreţului, de la momentele sale de glorie, până la decăderea sa sub semnele bătrâneţii, ale nepăsării semenilor, ale sărăciei şi lipsei de implicare. Imaginile vizuale care alcătuiesc versurile sunt de o duritate extremă

7Citatele sunt extrase din volumul suport, *Câinele de fosfor,* Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982. Citatele vor fi marcate în interiorul textului, prin notarea numelui poeziei şi pagina de unde este preluat.

şi pun cititorul faţă în faţă cu un om răpus de vremurile pe care le trăieşte, printr-o veritabilă estetică a urâtului: *Cântăreţul de operă Leopold Nestorescu/ Mai are un dinte şubred într-o gingie/ Anii l-au stors ca pe-o lămâie.* (*Leopold*: 13)

Omul ca imagine a istoriei, a trecutului plin de glorie, chiar dacă doar personaj literar, se găseşte în centrul atenţiei, în poezia *Fum: Probabil Homer, Ahile, Elena, Ulise,/ Shakespeare, Cezar, Cleopatra/ Beau tutun/ Şi nu ajung la acelaşi numitor comun*. (*Fum:* 17) Tot din sfera literaturii este extrasă şi imaginea lui Don Quijote, devenită simbol pentru căutarea Perfecţiunii, a dorinţelor ascunse, deşi prinsă în mreaja de nepătruns a iluziilor: *Cup**ri**ns de un aprig delir/ Cavalerul porni în lume/ Către Perfecţiune,/ Ieşind prin poarta din dos a grădinii,/ Pe furiş, prin tufiş, ca un hoţ/ Ca un derbedeu, ca un zeu, ca un bohoţ,/ Păsările să nu-l ia în seamă, nime./ Capul său era o moară de vântce funcţiona foarte bine*. (*Don Quijote:* 25) De obicei, în aceste creaţii, întâlnim mai ales portretele morale ale persoanelor/personajelor evocate. Există însă şi creaţii unde portretul fizic este cel care atrage atenţia*: Un cap mic, osos, aşezat/ Pe un foarte lung gât./ Dincolo de brumă, soarele/ ne mănâncă pielea*. (*Portretul lui Iulius Cezar pe un ban de argint:* 101)

Unele creaţii şochează prin grotescul imaginilor şi al mesajului. Poezia *Joia divină* descrie un cuplu care arde în *Joia divină*, pentru ca mai apoi să reînvie, asemenea unei păsări Phoenix, ca o reiterare a mitului hristic, Iisus murind şi înviind, pentru a obţine astfel mântuirea întregii omeniri, imaginea vizuală alcătuind un cadru terifiant: *Benzinăreasa bea benzină la benzinărie/ Benzinarul îi aprinde, în dreptul gurii, un chibrit,/ Şi ard amândoi, râzând, flacăra vie,/ Se mistuie sub cerul umbrit, până se fac scrum [...] Unde benzinarul şi benzinăreasa,/ Ţinându-se de mână,/ Râzând, din cenuşă învie*. (*Joia divină:*pp. 26-27) Tot o imagine biblică apare şi în versurile din *Tava de argint,* în care ne este descris momentul premergător uciderii Sfântului Ioan Botezătorul prin decapitare, dar şi resemnarea acestuia în faţa morţii ireversibile şi implacabile: *Resemnat, Ioan Botezătorul/ Ştiindu-şi sfârşitul/ Se-apropie în mână cu/ Satârul ce-l va descăpăţâna/ Şi cu tava de argint pe care/ Femeii nebune/ Capul său îi va fi adus/ În gură cu un măr.*(*Tava de argint:* 35) Imaginii pozitive a Sfântului Ioan i se opune Iuda, purtător de semnificaţii negative, dar pe care D.R.Popescu reuşeşte să-l disculpe, dând dovadă de mare originalitate: *Vinde-mă tu/ Cel care crezi cel mai mult în mine/ Vinde-mă tu/ Cel mai bun/ Spune-le că eu voi fi căutat de ei/ Cel pe care-l vei săruta*(*Iuda:* 43).

Interesante sunt şi poeziile în care omul descris nu este altceva decât un luptător căzut la datorie, pe câmpul de luptă, când îşi apăra patria: *Foarte ciudat!/ Foarte ciudat!/ Vasile Procletul, zis Ciuşcă-/ Scrie pe cruce c-a trăit/ Între anul cutare şi anul cutare/ Ceea ce în realitate nu-i adevărat!/ El a căzut sub foc de puşcă/ Luat în cătare,/ În alt văleat*. (*Vasile:* 23) Moartea lui Vasile este însoţită de *Moartea mitralierului Ioachim,* poezie în care D.R.Popescu oferă o extraordinară definiţie a noţiunii de istorie, pe care o metaforizează, reducându-i astfel din efectele ei negative şi distrugătoare: *Istoria este suma eroilor ei/ Împărţită la suma eroilor ei/ Şi dată cu puţin praf alb/ Din care se face turta dulce/ De ziua morţilor şi de/ Ziua târgului, când circarii/ Se dau în bărci/ După ce şi-au închis taraba*. (*Moartea mitralierului Ioachim:* 103). O altă poezie care omagiază omul luptător este *Baladă,* ce ilustrează viaţa crudă pe care o trăieşte bărbatul întors din război, care ajunge să se lupte cu boala şi cu neputinţa de a-şi schimba cât de puţin soarta: *Toate organele în el sunt stricate/ De ploi şi de război./ Doamne, îl arată puştii cu degetul şi râd,/ Ce vietate!* (*Baladă:* 138)

Dacă lupta nu este una reală, vorbim despre un alt fel de bătălie, bătălia purtată pentru iubire: *Se rupe lanţul între noi, iubito,/ Lumina se sleieşte, vinovată/ În faptele întunericului ne îmbrăcăm*. (*Petru:* 28) Rare sunt poeziile în care imaginea femeii iubite

este singulară: *De n-ai avea ochii albaștri/ Cine te-ar iubi? În afară/ De luminile iadului/ Pentru care totul este indiferență.* (*Genoveva:* 40) Bărbatul își invită iubita la o plimbare, departe de a fi una romantică, ci mai degrabă stranie, ieșită din comun, într-un decor bacovian: *Iubit-o, vino să ne plimbăm pe lângă abator/ În cimitir e prea romantic/ Vino pe lângă fabrica de ciment/ Să privim/ Cerul plin de praf alburiu/ Ca un ocean aerian,/ Atlantic*. (*Filimona:* 115)

Femeia luptătoare este și ea surprinsă în versurile volumului *Câinele de fosfor*. Femeia preia câte ceva din trăsăturile bărbatului, devine puternică, determinată, o adevărată luptătoare pentru drepturi, o activistă, în sensul total al cuvântului: *Activista voluntară de cartier/ În organizația pensionarilor/ Calcă drapelele/ Adună borcane și sticle/ Ziare vechi, cârpe*. (*Luiza:* 92) Femeia model este reprezentată de Medeea, simbol al virtuții și al tăriei de caracter: *Pentru iubire, ea își trădă părinții/ Frații și țara./ Pentru iubire, ea pierdu cerul/ Sub care se născuse, pământul/ Pe care crescuse, totul*. (*Medeea:* 127) Femeia nu este doar purtătoare de iubire, ci și purtătoare de săbii, războinică și neînfricată, departe de a fi numai un ideal de frunusețe: *Femei cu săbii, unde sunteți?/ Cu arcuri și săgeți în mâini/ Și fiecare fără un sân, distrus de când erați copile/ Ca să nu vă împiedice mișcările în bătălii,/ Unde sunteți, femei războinice?*(*Femei cu săbii:* 131) Omul este astfel strâns legat de timp, există cu și prin el, nu i se poate sustrage și nici nu îl poate învinge. Timpul este clar cel mai mare dușman al său, de aceea versurile dedicate lui sunt dintre cele mai expresive și mai încărcate de sensibilitate: *Între paradis și iad/ Bate limba unei pendule de jad/ Măsurând jocurile sorții/ Pe cei ce fluieră, pe cei ce și-au dat orții/Orele vieții, orele morții*. (*Ornic:* 32)

Dacă întâlnim poezii unde omul nu apare explicit, ca prezență fizică, atunci el apare ca prezență spirituală, care subliniază transformările naturii, frumusețea ei chiar și atunci când se stinge: *O. tei, fratele meu!/ Ce bucurie de a muri/ Căderea florilor tale pe pământ*.(*Octombrie*: 19) Sau doar neputința de a schimba ceva, orice: *Neputincios în fața porții/ Rămân afară nedescris/ De sângele întemeierii/ De cartea fiilor din vis. [...] Și umilința mă îmbracă/ În haina ei de clovn pudrat/ Altarul luminos se stinge/ În ochiul meu întârziat*. (*O istorie:* 88). Omul este supus unei rutine crunte, distrugătoare de personalitate: *Ulise, aventurierul, avea câte/ O ibovnică în fiecare insulă./ Viața ta, Pantelimon Lepa,/ E altfel./ Nicio aventură nu te pândește,/ Decât țârâitul ceasului/ Dimineața la șase.*(*Ulise:* 108) Moartea nu pare să-l sperie pe omul poeziilor lui D.R.Popescu: *Tapițerul Frederic Năsălean/ A murit într-un taxi în Cluj-Napoca/ În 2 Novembrie 1980/ De un atac de inimă,/ Repede, în trei secunde,/ Așa cum și-a dorit*. (*Frederic:* 126) Ba din contră: omul poet are forța de a o înfrumuseța, stiliza, pentru a o face mai puțin înfricoșătoare-*Care-i bogăția noastră,/ Singură, ca o peruzea/ Și care ne-acoperă ca o testemea/ Pe care nici un ticălos nu vrea/ Să ne-o ia?/ Moartea, moartea,/ Se cheamă ea*. (*Motto:* 140)

Pentru a conclude, lirica lui Dumitru Radu Popescu se dovedește a fi o îmbinareinovativă a stilului său apropiat de o estetică a urâtului sau de o scriere jurnalistică, ce face mai degrabă o prezentare neutră a unui eveniment, cu metafora și imaginea vizuală, cu scopul de a reda sentimentele diferitelor ipostaze ale omului, simbolul întregii sale creații versificate.

BIBLIOGRAPHY

Croce, Benedetto, *Estetica,* București, Editura Univers, 1971.
Dittmann, Lorenz, *Stil. Simbol. Structură,* București, Editura Meridiane, 1988.

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice,* București, Editura Meridiane, 1976.

Eco, Umberto, *Opera deschisă. Formă şi indeterminare în poeticile contemporane*, Ediţia a IV-a, Piteşti, Editura Paralela 45, 2006.

Fontanier, Pierre, *Figurilelimbajului*, București, Editura Univers, 1977.

Irimia, Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

Lipps, Theodor, *Estetica. Bazele esteticii,* București, Editura Meridiane, 1987

Munteanu, Ştefan, *Introducere în stilistica operei literare*, Timişoara, Editura de Vest, 1995

Panzaru, Ioan, *Practici ale interpretării de text,* Iasi, Polirom, 1999.

POPESCU, Radu Dumitru, *Câinele de fosfor*, București, EdituraCarteaRomânească, 1982.

Școala Formală Rusă, *Ce este literatura?,* București, Editura Univers, 1983.

Pistolea, Vasile, *Generaţia '60 şi redescoperirea modernităţii*, Reşiţa, Editura Timpul, 2001.

Wellek, René, Warren, Austin, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

Zafiu, Rodica, *Narațiune și poezie,* București, Editura All.

THE POETIC ACT AS A COMMUNION WITH THE TRUE ESSENCE OF THE UNIVERSE

Anamaria Delia Adriana Dobrescu (Popa)
PhD, Reformed High School of Tîrgu Mureş

Abstract:This study contains some considerations on Ana Blandiana's third volume of poetry intitled The Third Sacrament (1969). The research focuses on the implicit significances of the "eye" as a complex symbol of the profound knowledge. The gaze and the poetic act of creation offer the possibility of accessing the transcendental worlds where the true essences of the universe lie.

Keywords: sacrament, myth, third eye, poetic knowledge

A treia taină (1969) este un volum ce se adâncește tot mai mult în lumea nevăzută a ideilor, a sentimentelor și a unor stări de conștiință dintre cele mai difuze sau contradictorii. Totul stă sub semnul transcendentului, al morții, al inconștientului.

Cuvântul *taină*, provine din limba slavonă, *тайна,* și reprezintă traducerea din greacă a cuvântului *mysterion,* mister, ce a generat în latină *sacramentum*, sacrament, care, în terminologia creștină denumește un lucru sau actul de a sfinți. Dacă până în secolul XX, cei trei termeni au circulat în paralel în literatura de specialitate, ulterior, teologia ortodoxă românească a optat definitiv pentru termenul *taină*, fiind utilizat în sintagma *sfintele tainei* pentru a denumi acele acte ritualice de comunicare cu realitatea divină și de restabilire a comuniunii dintre om și divinitate prin intermediul sfântului har ce lucrează pe căi nevăzute, dar prin semne văzute. Ele se numesc taine pentru că esența lor este ascunsă ochiului profan, formele vizibile de manifestare fiind relative și, deci, înșelătoare. Clasificarea lor poate varia, dar dogmatica ortodoxă le enumeră pe cele șapte mai importante, ca fiind: botezul, mirungerea, împărtășania, spovedania (mărturisirea), preoția, nunta, maslul.

Prin urmare, cea de-a treia taină, din punct de vedere creștin, ar fi Sfânta Euharistie, Împărtășania. „Aceasta este Taina prin care, sub forma pâinii și a vinului, creștinul se împărtășește cu însuși Trupul și Sângele Domnului, prezente în mod real prin prefacerea elementelor la jertfa euharistică de la Sfânta Liturghie. A fost instituită de Mântuitorul la Cina cea de Taină, atunci când luând pâinea a zis: „Luați, mâncați, acesta este trupul Meu…, apoi luând paharul și mulțumind a zis: Beți dintru acesta toți, acesta este Sângele Meu, al legii celei noi…" (Matei 26. 26-28)"[1]. Din punct de vedere filozofic, însă, termenul *taină* ar putea face trimitere la o cunoaștere a universului de tip intuitiv, contemplativ, poetic, sau, cum ar spune Blaga, luciferic. Probabil că autoarea a avut în vedere ambele sensuri în momentul intitulării acestui volum, de vreme ce conținutul poeziilor are un caracter profund filozofic, abscons, în care moartea, căutarea sensurilor ascunse ale lumii, încercarea de regăsire a conexiunii între sine și univers/ divinitate, delimitarea binelui de rău și a finitului de infinit sunt temele predilecte. Îndoiala, uitarea, teama, sentimentul desincronizării, revolta reprimată, abandonarea degajă o atmosferă ce pendulează între misterios, macabru și halucinant. Negarea sinelui mundan sau a oricăror

1 Pr. Prof. Dr. Isidor Todoran, Arhid. Prof. Dr. Ioan Zăgrean, *Dogmatica ortodoxă*, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2004, p. 49.

altor certitudini apare cu o frecvență aparent programatică, ce denotă o nevoie de redefinire prin acceptarea tuturor impulsurilor și a trăirilor, prin contopirea cu toate dimensiunile, văzute, dar mai ales, nevăzute ale universului. Religios sau filosofic, cea de-a treia taină ar reprezenta Împărtășirea cu însăși esențele lumii, simbolizate în credința creștină de Trupul și Sângele lui Christos. Deși publicat după 5 ani de la moartea tatălui, volumul pare, totuși, profund marcat de aceasta sau de trăirea experienței trecerii în neființă ca aspect inerent vieții, ce impune scriitoarei nevoia de redefinire.

Poemul *Ochiul închis* pe tema morții și motivul somnului, având rezonanțe escatologice, este dominat de imaginea *ochiului* a cărui simbolistică o vom detalia în cele ce urmează: „Nu îndrăznesc să-nchid o clipă ochii/ de teamă/ să nu zdrobesc între pleoape lumea,/ să n-o aud sfărmându-se cu zgomot/ ca o alună între dinți./ Cât timp voi mai putea fura din somn?/ Cât timp o voi mai ține-n viață?/ Privesc cu disperare/ și mi-e câinește milă/ de universul fără apărare/ ce va pieri în ochiul meu închis."[2]

Universul există în măsura în care cineva îl privește, îl trăiește, este conștient de existența lui. Omului îi este dat să devină o conștiință cât mai înaltă, iar conform credințelor orientale de tip yoga-sutra, scopul existenței umane este atingerea stării de *samadhi*, adică de contopire cu „conștiința superioară". Jung mărturisește o convingere legată de această idee: „Dar de ce", se va pune întrebarea, „trebuie ca omul << à tort et travers» să ajungă la o conștiință mai înaltă?" Această întrebare atinge inima problemei, iar răspunsul este ceva mai dificil. În loc de un răspuns real pot mărturisi numai un fel de crez: mi se pare că, în miile de milioane de ani, în sfârșit cineva trebuia să știe că această lume minunată a munților, mărilor, soarelui și lumii, a Căii Lactee, a nebuloasei stelelor fixe, plantelor și animalelor *există*. Când am văzut, în Athi Plains, în Africa de Est, cirezile sălbatice de mii de capete care păștеau în liniște pe o colină, așa cum făceau dintr-un timp imemorabil, am avut sentimentul că sunt primul om, prima ființă care știa că toate acestea există. Întreaga lume din jurul meu trăia tăcerea începutului și nu știa că există. Și tocmai în acel moment eu știam că lumea devenise, iar fără acel moment ea nu ar fi fost. Toată natura urmărește acest țel și îl găsește împlinit în om, și anume doar în omul cel mai conștient. Fiecare mic pas pe cărarea devenirii conștiente creează o lume."[3] Aceasta pare să fie și ideea poetului în aceste versuri, cu toate că starea de uimire și exuberanță caracteristică începuturilor este aici înlocuită cu o stare de oboseală, rezultat al unui sentiment al responsabilității copleșitor.

„Simbolismul lumii cu cele trei niveluri ale ei: ceresc, terestru și infernal, corespunde cu trei niveluri de existență sau cu trei moduri de activitate spirituală. În felul acesta, viața interioară este proiectată în spațiu, potrivit procesului general de formare a miturilor".[4] Lumea exterioară este proiecția lumii interioare, iar ea prinde viață și formă în măsura în care o conștiință ordonatoare îi oferă coerență și sens. În lipsa ei, lumea pare amenințată de dezintegrare, asemeni unei alune sfărâmate între dinți. „Când faci bine ceva, când făurești, construiești, creezi, structurezi, conferi o formă, informezi, formezi, înseamnă că aduci ceva din neființă la existență, că îi dai viață [...]"[5] Dar această susținere a vieții nu se poate realiza fără un sacrificiu, un sacrificiu care regenerează întregul cosmos, dar și pe creator. Iminența morții persistă, totuși, căci „ordinea și viața nu se nasc decât din haos și moarte: aceste contrarii sunt cupluri gemene, cele două fețe, diurnă și nocturnă, ale ființei contingente. Orice progres se bazează pe o distrugere. A schimba

2 Ana Blandiana, *Opera poetică,* vol. I., Editura Cartier, Chișinău, 2012, p. 50.
3 Carl Gustav Jung, *Arhetipurile și inconștientul colectiv,* Ed. Trei, București, 2003, pp. 104-105.
4 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1994, vol. II, p. 232.
5*Ibidem,* vol. I, p. 377.

înseamnă totodată a se naște și a muri."[6] Închiderea ochilor, somnul reprezintă abandonarea la forțele inconștiente ale haosului, ce ar echivala cu întoarcerea la starea de increat, haos, moarte. Singura soluție ce îi rămâne posibilă creatorului este continua stare de veghe, simbolizată de imaginea ochiului rămas permanent deschis.

Ochiul este simbolul cunoașterii, al percepției intelectuale. Receptarea lumii are loc prin intermediul ochiul fizic, dar cunoașterea profundă trece dincolo de aparențe. Cunoașterea magică, revelatoare a sensurilor și esențelor imuabile se realizează grație ochiului interior, al treilea ochi. De aceea, poetul percepe somnul conștiinței ca pe o amenințare fatală asupra universului. Somnul este asociat activității nocturne, moment străjuit de lună, care la rândul ei este simbolul cunoașterii magice, intuitive, clarvăzătoare. În debutul poeziei, autoarea face referire la cei doi ochi. Dacă în *Bhagavad Gita* și în *Upanișade*, cei doi ochi fizici corespund soarelui și lunii, cel de-al treilea ochi este al înțelepciunii, numit Prajnachakshus sau Dharma-Chakshus. „Așezat la hotarul dintre unitate și multiplicitate, dintre vid și ne-vid, el îngăduie ca ele să fie receptate simultan. Este de fapt un organ al viziunii interioare și, prin urmare, o exteriorizare a ochiului inimii." [7] Cunoașterea poetică este una subiectivă, dătătoare de sens și viață în interior, acolo universul capătă coerență și acolo au loc revelațiile. Ochiul are forma unui oval, „simbol al uniunii cerului cu pământul"[8], imagine ce înconjoară capul sfinților și al divinităților, sub forma unei aureole. Interogațiile retorice trădează îngrijorarea, disperarea, mila la gândul posibilei dispariții a lumii în cazul închiderii ochiului poetic. Aceste stări ar putea fi interpretate și ca un efect al unei conștiințe exagerat de responsabile, ce se simte obligată să vegheze asupra bunului mers al universului, născute din identificarea cu ipostaza unui Atlas, pedepsit de zei cu susținerea universului, sau cu un dumnezeu pentru care Creația este echivalentul unui destin. Această interpretare ar fi posibilă atât din punct de vedere ontologic, cât și psihologic, moral sau social.

Identificarea dintre conștiința scriitoarei și celelalte forme de manifestare a vieții atinge apogeul în poezia *Legături* :„Totul este eu însămi./ Dați-mi o frunză care să nu-mi semene,/ Ajutați-mă să găsesc un animal/ Care să nu geamă cu glasul meu./ Pe unde calc pământul se despică/ Și morții care poartă chipul meu/ Îi văd îmbrățișați și procreând alți morți/ De ce atâtea legături cu lumea, Părinți atâția și urmași siliți/ Și toată-această nebunească-asemănare?/ Mă hăituiește universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine."[9] În fiecare aspect manifestat al creației se întrevede imaginea eului creator. Este ca și cum conștiința poetului se simte contopită în conștiința universală sau în inconștientul colectiv, înțeles în sens jungian. Un act de aprehendare pare să aibă loc, în dublul sens al cuvântului: poetul devine conștient intuitiv de experiența evolutivă anterioară a universului, atât din punct de vedere biologic, dar și spiritual, „legăturile" fiind fizice – „frunză care să-mi semene", dar și sufletești – „animal care să nu geamă cu glasul meu"; în al doilea sens al cuvântului, cel de neliniștire, teamă față de un pericol posibil sau față de un fenomen neînțeles: „hăituiește", „mă apăr". Nu știm dacă eul se percepe ca fiind subiectul reflectat în obiecte sau obiectul reflectat al altor obiecte. Imaginile reflectă o observație jungiană :„Inconștientul colectiv nu este un sistem personal, închis, ci obiectivitatea identică cu lumea și deschisă lumii. Spre deosebire de habitudinile conștiinței mele pentru care eu sunt mereu subiectul care are obiecte, aici eu sunt obiectul tuturor subiectelor."[10] Identificarea cu inconștientul poate da conștiinței

6*Ibidem*, vol. 1, p. 378.
7*Ibidem*, vol. 2, p. 363.
8*Ibidem*, vol. 2, p. 235.
9 Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 48.
10 Carl Gustav Jung, *op.cit.*, p. 31.

senzația de teamă. „De îndată ce inconștientul ne atinge, noi devenim inconștienți de noi înșine. Acesta este pericolul originar pe care omul […] l-a cunoscut instinctiv și care-l înspăimântă. Conștiința sa este încă nesigură, stă pe picioare șovăielnice. Încă infantilă, ea abia s-a desprins din apele originare. […] Toate eforturile umanității s-au îndreptat în direcția consolidării conștiinței. Acestui scop i-au fost subordonate riturile, reprezentările colective, dogmele; ele constituiau zăgazuri ridicate în fața pericolelor inconștientului, ale așa-numitelor „perils of the soul“.”[11] În cazul de față, poezia joacă rol și de incantație, și de descântec magic cu funcție apotropaică.

După cum observam în analiza poeziei *Ochiul închis*, universul exterior devine proiecția celui interior. Realitatea devine oglindirea inteligenței creatoare, manifestarea ei. Simbolismul oglinzii cuprinde cunoașterea, revelarea identității, reflectarea conținutului inimii și al conștiinței. Ea reprezintă și instrumentul iluminării. Totuși, un ton de revoltă, de nemulțumire, de disperare se degajă din versuri, sugerat de cuvinte precum „să geamă”, „De ce atâtea legături cu lumea”, „urmași siliți”, „această nebunească asemănare”, „mă hăituiește”, „nu pot să mă apăr”. Aceste stări amintesc de legenda sufită a păunului, care, încarnare a Spiritului divin fiind și văzându-și propria reflexie în oglinda Esenței dumnezeiești, a fost atât de cuprins de un amestec de spaimă, admirație și venerație încât câțiva stropi de sudoare îi picurară, din care celelalte făpturi au fost astfel zămislite. [12] Cunoașterea de sine poate provoca și spaimă, mai ales dacă ea provine din reflectarea sinelui în formele manifestate din jur, cu atât mai mult cu cât evitarea anumitor adevăruri, precum, moartea și suferința, este imposibilă. Frunzele, simbol al regnului vegetal, animalele, simbol al regnului animal, pământul, simbol al regnului vegetal, morții, simbol al lumii spiritelor, toate devin oglinzi ale propriei ființe, de care se simte legată prin fire nevăzute. În *Upanișade*, se spune că toate ființele, din această lume, dar și din cealaltă, și chiar lumile între ele, sunt legate printr-un fir nevăzut care este totodată Atma (Sinele) și prana (răsuflarea), fir ce pornește din și se întoarce în centrul principal, figurat uneori prin soare.[13] Ele sunt legate atât biologic, cât și ontologic într-o țesătură asemănătoare urzelii, condiționate de timp. Legăturile dintre specii sunt supuse unor cauzalități biologice, ce presupun alternarea zilelor cu nopțile, a vieții cu moartea, cicluri vitale supuse unor legi universale de la care nimeni nu se poate sustrage. „Revenind la *răsuflare*, să mai spunem că în taoism ea este asociată mișcării de du-te-vino a suveicii la războiul de țesut: starea de viață, starea de moarte, expansiunea și resorbția manifestării. Țesătura terminată ziua și destrămată noaptea (aici se regăsește mitul Penelopei) este folosită de Rig-Veda pentru a simboliza încă o dată ritmul vital, alternanța necontenită a respirației, precum și pe aceea a zilei și a nopții.”[14] Ideea ciclicității fatidice la care suntem supuși se regăsește în versurile „Și morții care poartă chipul meu/ Îi văd îmbrățișați și procreând alți morți”, „Părinți atâția și urmași siliți/ Și toată-această nebunească-asemănare?/ Mă hăituiește universul cu mii de fețe ale mele/ Și nu pot să mă apăr decât lovind în mine.” Scriitoarea surprinde într-un limbaj poetic - ce trădează, e adevărat, tonul unui ființe copleșite parcă de soartă și obosite de implacabilitatea ei (sau chiar tentată să-i conteste sensul) – idei pe care numeroși autori, începând cu înțelepții *Upanișadelor* și până la teologii creștini și cercetătorii alchimiști, le-au consemnat, referitoare la: „analogiile și corespondențele care pot fi stabilite între elementele ce alcătuiesc omul și cele care compun universul, între principiile care călăuzesc mișcările

11*Ibidem.*
12 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol. 2, p. 372, vol. 3, p. 60.
12*Ibidem*, vol. 2, p. 51.

14*Ibidem.*

omului și acelea care guvernează universul."[15] Ideea că omul este făcut după chipul lui Dumnezeu aparține Bibliei. «*Și a zis Dumnezeu*: *Să facem om după chipul și asemănarea Noastră... Atunci, luând Domnul Dumnezeu țărâna din pământ, a făcut pe om și a suflat în fața lui suflare de viață, și s-a făcut omul ființă vie.(Facerea, 1, 26; 2,7)».* Unii comentatori au remarcat că ideea de asemănare atenuează ideea de chip, înlăturând noțiunea de identitate. E posibil ca și în cazul scriitoarei nu ideea de identificare cu celelalte elemente ale lumii să domine, ci cea a asemănării, iar în acest caz, interpretarea ce are în centru tema reflectării să fie mai probabilă. Oricare dintre ele ar prevala, cert e că, în țesătura de profunzime a textului, există numeroase elemente simbolice ce trimit la mituri sau imagini arhetipale universale, ce atestă gradul mare de generalitate al semnificațiilor, reprezentative pentru traseul spiritual al ființei umane, mereu preocupată a conferi sens realităților interioare și exterioare.

BIBLIOGRAPHY

Blandiana, Ana, *Opera poetică,* vol. I., Editura Cartier, Chișinău, 2012

Boldea, Iulian, *Ana Blandiana (monografie)*, Ed. Aula, Braşov, 2000

Cistelecan, Alexandru, *Poezie și livresc*, Ed. Cartea Românească, București, 1987

Manolescu, Nicolae, *Ana Blandiana* în *Literatura română postbelică (Lista lui Manolescu)*, vol. I, Poezia, Ed. Aula, Brașov, 2002

Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei,* Editura Paralela 45, Pitești, 2005

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri,* Ed. Artemis, București, 1994

Grigurcu, Gheorghe, *Ana Blandiana* în *Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1979

15*Ibidem*, vol. 2, p. 373.

MOTHER OF GOD'S EYES – ARGHEZI'S VIEW ON THE CONCEPT OF A NOVEL

Anca Popan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: Trying to define the novel, Arghezi breaks the classic rules and thinks of it as a changing genre enclosing the entire literature. He eludes the borders between the literary genres, and the osmosis between prose and poetry gave the lyric trait to the novel Mother of God's Eyes. The novelty in Arghezi's novel structure generated severe criticism as well as admiration. Arghezi was reproached, for instance, for the lack of cohesion of the scenes and narrative or the exaggerated lyricism. However, other literary critics noticed the novelty of the construction, of the language, or the glow of the created images, being seduced by the depth of the meanings and the author's endowment for the epic genre. The original view on the concept of a novel is also illustrated by the interference of some literary movements (Romanticism, Modernism, Realism), Arghezi managing to capture, through homogenous synthesis, the essence of the being in its most sensitive and profound.

Keywords: Mother of God's Eyes, lyric poem, novel, Tudor Arghezi, artist's creed;

Concepția despre roman a lui Tudor Arghezi vizează o inedită accepție a conceptului, sfidând canoanele și eludând granițele dintre specii. Tocmai de aceea, scriitorul își numește (redenumește) romanele *poeme* și vede în această specie un discurs literar: *romanul ar fi tot ce se scrie: poezie, proză, poveste și romanul cu cheie și broască*.

Proza sa are drept trăsătură definitorie fragmentarismul, care este specific filosofiei și care s-a născut în romantism. O consecință a fragmentarismului o reprezintă discontinuitatea, care este și o trăsătură a romanului modern. De altfel, se poate vorbi de un eclectism în romanele lui Tudor Arghezi, existând o zonă de interferență a romantismului cu modernismul.

În *Ochii Maicii Domnului*, un romanliric, viziunea romantică se construiește prin motivul orfanului, prin cultivarea unor categorii estetice specifice: grotescul și ironia sau prin realizarea personajului-simbol, Sabina. Elementele modernismului pot fi ilustrate, în schimb, prin digresiuni sau abaterile de la cronologie, alternanțele în timp accentuând dimensiunea metafizică a romanului.

Criticul Pompiliu Constantinescu fixează locul lui Arghezi în literatura română, prin prisma noutății prozei sale: imagine și dispoziție intensă, asociații de expresie, verva suavă sau trivială, concentrare și minuție de gust sunt calități care aduc o noua înfățișare în proza noastră artistică.

Crezul artistic al lui Tudor Arghezi se poate reface cu ușurință din articolele sale publicate timp de câteva decenii, în special în *Adevărul literar și artistic* și *Bilete de papagal*. Opiniile sale s-au născut, de cele mai multe ori, dintr-o atitudine de pamfletar, intenția sa fiind aceea de a persifla anumite metehne scriitoricești. Poate așa cum este și firesc, fiecare scriitor trebuie să aibă o manieră personală de exprimare, cu alte cuvinte să-și definească un stil care să-l individualizeze. În viziunea lui Arghezi, limba se subordonează stilului, fiind obligată chiar să se reinventeze pentru a sugera ideea într-o

manieră inedită: *Stilul e singura limbă a scriitorului (...) stilul cuprinde şi primează limba.*[1]

Originalitatea exprimării artistice dictează legea limbii, chiar dacă, uneori, actul creaţiei poate cauza o suferinţă a acesteia, aşa cum se întâmplă frecvent în lirica lui Arghezi prin estetica urâtului: *Vorbeşte tu cu vorbele tale, pe care le vei amesteca, le vei rupe şi le vei anina de pana ta cum îţi place. Bunul tău plac e legea esenţială*[2]. Arghezi crede cu tărie în menirea scriitorului, aceea de a investi cuvântul cu o putere absolută, chiar aceea de a eluda orice reguli, dar, în acelaşi timp, admite un criteriu ce dă calitatea de scriitor, şi anume talentul. Prin acest har limba atinge sublimul şi subjugă gustul cititorilor: *Ca scriitor el are o altă datorie, să scrie altfel decât toţi scriitorii, ceea ce-i evident greu şi irealizabil numai prin voinţă...Limba tinde la calâpuri, scriitorul e chemat să le sfărâme, să dea cuvintelor orientările sale, să le dozeze cu fantezie, să cioplească din nou calapoadele, după pasul cugetării sale*[3]. Cuvântul dispune de resurse nebănuite, ceea ce permite evitarea platitudinii în exprimare: *Oare cuvintele nu pot fi noi ca pisicile şi ca iarba din ghiveci?*[4]. Într-un dialog pe care-l are cu Gheorghe Bulgăr, Arghezi mărturisea că *stilul, în ce are mai pregnant şi mai personal, este expresia însăşi a personalităţii creatoare, a talentului (...), a omului care se află cu un cap deasupra scrisului comun*[5]. În acest sens, scriitorul afirmă că: *scriitorul reprezintă excelenţa şi dinamica limbajului. E o sarcină grea, dar de noblețe*[6].

Arghezi anulează orice regulă la nivelul exprimării, în opoziţie cu Camil Petrescu care apără calităţile generale ale stilului. Susţinând că limba serveşte drept mijloc de expresie, fiind doar un instrument, scriitorul enumeră trăsăturile pe care limba ar trebui să le aibă în funcţie de acest rost al ei: *corectitudine gramaticală, flexibilitate sintactică şi precizie*[7], considerând că doar proprietatea este utilă literaturii: *Corectitudinea gramaticală e fireşte grija filologilor*, iar *flexibilitatea sintactică şi proprietatea termenilor sunt obligaţiile artiştilor şi oamenilor de ştiinţă*. Dezvoltând ideea, scriitorul afirmă în continuare că *proprietatea expresiei e o calitate indispensabilă artistului adevărat şi omului de ştiinţă în sensul superior al cuvântului... Fireşte că precizia expresiei atunci când e vorba de gânduri şi simţiri obişnuite nu are valoare deosebită*.

De-a lungul timpului s-a remarcat o predilecţie pentru un anumit tip de vocabular; astfel clasicul selecta cuvintele *nobile*, romanticul pe cele *pitoreşti*, iar simboliştii utilizau cuvintele muzicale. Limbajul lui Arghezi este unul eclectic, reunind particularităţile de limbă ale celor trei epoci, la care se adaugă trăsătura avangardistă.

Dar cuvântul parcă nu a fost creat pentru a exista izolat. El dobândeşte o putere mai mare atunci când se alătură altora, căci, până la urmă, aceasta este menirea cuvântului: *Puterea frazei nu e de contestat...Romanul, teatrul, oratoria, justiţia au luat dezvoltarea de astăzi pentru frază*[8]. Dacă scriitorul şi-a definit stilul, acum el se poate apuca să scrie… romanul. Arghezi, recunoaşte că această specie provoacă mai puţin talentul scriitorului, în raport cu poezia: *Poezia, versul şi pe urmă proza sunt singurele pietre de încercare a valorii*[9].

1 Moralităţii, reprodus în Arghezi, Opere, IV. Publicistică, Editura Fundaţiei Naţionale, Ed. Univers enciclopedic, Bucureşti, 2005, pg. 6.
2 Op.cit, pg. 7.
3 Despre critică, reprodus în op. cit., pg. 719.
4 Ars poetica, în op. cit. vol. VII, pg. 811.
5 Gheorghe Bulgăr, Trei scriitori clasici, ed. Saeculum, Bucureşti, 1998, pg. 55.
6 Gheorghe Bulgăr, Trei scriitori clasici, ed. Saeculum, Bucureşti, 1998, pg. 56.
7 Op.cit. pg 97
8 Fraza de apoi, reprodus în op. cit., pg. 879.
9 Autorul, în op. cit. vol. V, pg. 443.

Ascunzându-se sub masca unui autor anonim, Arghezi își conturează un portret literar, exacerbându-și calitățile de artist al cuvântului: *Sunt cel mai mare scriitor, nu încape îndoială.(...) Sunt talentat în proză și genial în poezie și extraordinar în ce privește spiritul de observație și analiză*[10]. El clamează un talent demiurgic și pretinde recunoașterea valorii sale: *Ei bine, când se va caligrafia marele pergament? Cât să mai aștept?Opera mea e-aici, aproape completă*[11].

În viziunea lui Arghezi, romanul este considerat un gen proteic care înglobează întreaga literatură: *noțiunea de roman se suprapune noțiunii de literatură și proză - și de versuri: de ce nu? cu care se confundă*[12]. Arghezi sparge canoanele clasice ale definiției romanului, eludând granițele între genurile literare: *Roman ar fi tot ce se scrie: poezie, proză, poveste și romanul cu cheie și broască*[13]. Mihail Sebastian explică într-un articol conceptul de roman cu cheie: *I se pare (*cititorului*) că undeva, în intimitate povestei pe care o citește, este un fel de cabină unde se travestesc eroii, așa cum se grimează actorii în teatru. Cititorul vrea să privească romanul prin gaura cheii. Este o indiscreție prea ispititoare, tocmai pentru că e o plăcere inferioară* [14]. Dar, spune Arghezi, scriitorul trebuie să întrețină acest mister: *Scriitorul nu trebuie să renunțe la distanța ce trebuie să existe între el și public, ba e dator să o caute, să o ducă la exces. E o chestiune de morală superioară*[15].

Adresându-i-se simbolic unui editor (în textul articolului este ortografiat cu majusculă), scriitorul face recomandarea ca în paginile unui roman să fie inserate și versuri, pentru a satisface gusturile tuturor lectorilor. Chiar dacă observația se naște dintr-o atitudine persiflantă, totuși, scriitorul rămâne fidel propriilor sugestii și include în corpul poemului *Ochii Maicii Domnului* o serie de versuri, care susțin caracterul liric al prozei. Arghezi mărturisește, de altfel, că *romanul e povestire, e poezie, e gândire, e frumusețe*[16]. Arghezi, urmărind cu obsesie să caute o definiție a romanului, cere opinii din partea confraților, însă, răspunsurile par să nu-l mulțumească. Editorii sau diverși scriitori leagă romanul doar de un simplu număr de pagini, care ar trebui să fie cuprins între 250 și 350 de pagini. Și mai mult, negreșit, coperta trebuie să poarte mențiunea roman. Ori se cunoaște aversiunea scriitorului față de *sutele și miile de hectare* scrise, așa cum apreciază romanul *Ion*, al lui Liviu Rebreanu. De aici nevoia autorului de a scurta marea poveste din *Ochii Maicii Domnului*, care e construită din juxtapunerea unor episoade din viața personajelor. Liantul dintre acestea se realizează prin succinte evocări ale personajelor, de-a lungul unor discuții pe care le poartă.

Opera Ochii Maicii Domnului, redactată în 1934 (despre care scriitorul a afirmat: *mi-am propus să fie carte gingașă*[17]*)*, a fost subintitulată la prima apariție roman, însă, această încadrare a generat o serie de critici virulente. Lui Arghezi i s-a reproșat *inaptitudinea epică*[18], Șerban Cioculescu observând lipsa de coeziune a scenelor și episoadelor narative. În viziunea criticului totul în operă stă sub semnul excepționalului, ceea ce îl îndepărtează pe Arghezi de stilul și structura specifică romanului*: Prin excepționalul situațiilor, prin excepționalul caracterelor, prin excepționalul limbajului, indistinct metaforic atât în descripții cât și în dialoguri, Tudor Arghezi vădește puțina sa*

10 Autorul, în op. cit., vol V, pg. 442.
11 Autorul, în op. cit., vol V, pg. 445.
12 Variații, în op. cit., VIII, pg. 482.
13 Autorii de opinii, în op. cit., vol. VIII, pg. 414.
14 Mihail Sebastian, Eseuri. Cronici. Memorial, ed. Minerva, București, 1972, pg. 137.
15 Științe naturale, reprodus în op. cit., pg. 125.
16 Roman, roman…, op. cit., vol. VIII, pg. 507.
17 Variații, în op. cit., vol. VIII, pg. 482.
18 Șerban Cioculescu, **Argheziana**, Ed. Eminescu, București 1985, pg. 270.

aderență pentru roman[19]. Proza lui Arghezi are parte de o receptare negativă și din partea criticului Eugen Lovinescu, care condamnă artificialitatea faptelor de viață prezentate, infuzia de lirism exacerbat nejustificat sau limitele scriitorului în construirea personajelor pe o dominantă lăuntrică: *Din romanul Ochii Maicii Domnului nu sunt de reținut decât paginile de la început cu aceleași suave notații în jurul copilului, cunoscute și din Cartea cu jucării(...) Fabula lui este însă un amestec neînchipuit de realitate deformată, nu din intenție pamfletară, ci din simpla incapacitate de a o vedea, cu situații melodramatice, cu neverosimilități , cu lipsă totală de analiză psihologică și neputința integrală a individualizării unor sentimente generale*[20]. Dar poate cea mai dură și nedreaptă exegeză vine din partea lui Octav Șuluțiu care vede în *Ochii Maicii Domnului* un exercițiu literar eșuat, anulând calitatea de prozator a lui Arghezi: *carte iremediabil ratată, atinsă și de alte vicii, între care puerilitatea concepției, lipsa unității și a compoziției erau cele mai de seamă*[21].

E lesne, totuși, de observat că tot ceea ce i se reproșează face referire la modul în care își concepe romanul și nu la maniera în care scrie. Limba lui Arghezi rămâne prețioasă, în esență. În *Ochii Maicii Domnului* se observă, totuși, câteva pasaje în cazul cărora s-ar putea vorbi de o imperfecțiune a limbii, întrucât metafora utilizată se dovedește prolixă, Arghezi alunecând ușor înspre nonsens.

La polul opus se situează observațiile altor critici literari care sesizează noutatea pe care o aduce Arghezi în romanul românesc, prin ineditul construcției, al limbajului sau strălucirea imaginilor create. Astfel, George Călinescu afirmă foarte ferm despre *Ochii Maicii Domnului* că *romanul e roman, adică are fabulă, și încă destul de complexă*[22]. *Ochii Maicii Domnului*, afirmă criticul *este romanul problemelor fundamentale: circulațiunea formelor, nunta naşterea, ereditatea, corespondența mistică între suflete.*[23]

Totuși, criticul ține să nuanțeze particularitățile operei argheziene, făcând analogie cu nuvela romantică: *Ochii Maicii Domnului nu este o operă de tip comun, și aș putea spune că numind-o nuvelă romantică de mod german îi vom înțelege mai bine substanța. Caracteristica nuvelei romantice (...) este de a porni de la sentimente, nu de la oameni, de a face monografia acestor sentimente, supunându-le la variațiuni ipotetice*[24].

Tudor Vianu este sedus, însă, de întreaga proză argheziană, reliefându-i profunzimile de semnificație generate de complexitatea imaginilor create și apreciindu-i veleitățile epice. Criticul afirmă că Arghezi *redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întârzie asupra lui pentru a o sesiza*[25].

Romanul, după cum susține și Mihail Sebastian, trebuie să conțină negreșit o poveste. Iar *Ochii Maicii Domnului* este alcătuită dintr-o cavalcadă de povești, pentru că apariția fiecărui personaj este însoțită de o scurtă anamneză. Astfel, există povești ce sintetizează o existență sau povești care urmăresc viața unor personaje pe o durata mult mai lungă de timp, chiar dacă într-o manieră fragmentară. Cele mai consistente povești sunt cele ale Sabinei și ale fiului său, Vintilă. Sabina, fiica unui moșier, întreprinde, după bacalaureat, o călătorie în Elveția, la Saconnex, acolo unde tatăl prietenei sale era doctor psihiatru. Pe drumul de întoarcere tânăra îl întâlnește pe lordul William Horst, căpitan de marină engleză, de care se îndrăgostește foarte repede, cei doi ajungând să se căsătorească

19 Op. cit., pg. 274.
20 Eugen Lovinescu, **Texte critice**, ed. Tineretului, București, 1968, pg. 313.
21 Octav Șuluțiu, **Scriitori și cărți**, ed. Minerva, București, 1974, pg. 181.
22 George Călinescu**, Ulysse**, ed. Editura pentru literatură, București, 1967, pg. 234.
23 Op. cit. pg. 234.
24 Op. cit., pg. 234.
25 Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români**, Editura pentru literatură, București, 1966, pg. 111.

simbolic în tren. Doar că destinul le este potrivnic, căpitanul sfârşind într-o misiune pe mare. Sabina va trebui să-şi crească acum singură copilul pe care îl aşteaptă, cu atât mai mult cu cât a renunţat la orice ajutor din partea familiei. Tânăra este *o altfel de Vitoria Lipan, construită pe schema unor intensităţi şi eroisme de o subtilitate diferită, sublimare necomună de sensibilităţi, filtrări şi curajuri adaptate altei gesticulaţii, altei etici, altor decizii, personaj suprem, de o mare vibraţie şi incandescenţă morală*[26].

Urmează o poezie a iubirii maternale şi filiale, deopotrivă, întinsă de-a lungul a optsprezece ani, până când Sabina va muri. De aici urmează povestea lui Vintilă care trăieşte copleşit de imaginea mamei sale dispărute. Hazardul face ca Vintilă să se împrietenească cu un tânăr a cărui mamă se dovedeşte a fi chiar bunica lui, mama Sabinei.

În sanatoriul de la Saconnex pacienţii, doctorul, chiar şi grădinarul, au povestea lor, poveşti care nu trebuie ignorate sau privite independent de economia romanului. Sabina, de exemplu, se va regăsi, la scurt timp după vizita la sanatoriu, în povestea doamnei Alin, căreia destinul i-a refuzat o legiferare a iubirii sale. Analogia celor două poveşti merge până la un punct, Sabina cunoscând, totuşi, o căsătorie simbolică. Moartea logodnicului a împins-o pe doamna Alin înspre alienare, ajungând să trăiască o pseudorealitate. În schimb, Sabina depăşeşte drama, transferându-şi sentimentele supra copilului care va deveni unicul motiv al existenţei sale.

Preocupările doctorului Ax concretizează filosofia omului simplu, care pornind de la procese biologice uşor sesizabile, se întreabă de ce acestea nu pot fi reluate la nesfârşit şi, astfel, omul să dobândească tinereţea eternă. Metoda de studiu a doctorului, prezentată cu prea multe detalii, ţine de un grotesc macabru, fiind poate artificial inserată în paginile romanului. Paradoxal, un alt caz prezentat ar putea oferi un răspuns căutărilor doctorului Ax. Este vorba de un bancher, ajuns la o vârstă respectabilă, care, fără voia sa, regresează mental în vremea copilăriei, regăsindu-şi bucuria de a trăi. Doctorul Gauthier enunţă o ipoteză salvatoare pentru om, chiar dacă adoptă o atitudine ironică: *Niciodată bancherul nu fusese atât de fericit. El redevenise copil, şi familia voia să-l facă la loc: om bătrân şi cu prestigiu. E cu putinţă să devie cineva copil? Totul e perfect cu putinţă, să nu vă îndoiţi. Tot ce-ţi poţi închipui este cu putinţă…* Aşadar, fiinţa umană îşi poate regăsi fericirea în nebunie. Aşa se întâmplă, de altfel, şi cu Vintilă, care după moartea Sabinei îşi găseşte echilibrul în viziunile sale cu vizitele nocturne ale mamei, viziuni care pentru el reprezintă o realitate de netăgăduit.

O concretizare contrapunctică îşi găseşte şi povestea celor patru fraţi gemeni, lipsiţi de identitate, care se credeau păianjeni. *Au venit pe lume cu aceeaşi idee, că sunt păianjeni, că se mişcă în cuprinsul unei pânze de aţe şi că trebuie să prindă muşte*.

Criticul Maria Vintilă Buciu dă o interpretare inedită, poate nesustenabilă la nivelul semnificaţiilor textului, considerând pânza în care mişcă fraţii drept o metaforă textuală: *Pânza pe care o ţes este o metaforă textuală. Textul ţesut se întinde, deopotrivă semantic şi semiotic, agresiv, aproape exterminant*[27]. Criticul îşi continuă demersul şi dă o interpretare în aceeaşi notă a comportamentului gemenilor descris de doctorul Gauthier: *… administrat un tratament uniform. S-ar părea că de la unul la ceilalţi trei există aderenţe strânse, o urzeală aeriană , căci se zgârie, suferă toţi, exact în acelaşi punct*. Urzeala aeriană şi gestul zgârierii este interpretat drept o *alegorie „meta"-textuală*, respectiv o *metaforă a scriiturii*[28].

Obsesia grădinarului legată de elucidarea misterului care înconjoară existenţa papagalului îşi are corespondenţa în decizia finală a lui Vintilă, care prin intrarea în tagma

26 Ion Caraion, **Pălărierul silabelor**, ed, Cartea românească, Bucureşti, 1976, pg. 93.
27 Marian Victor Buciu, **Celălalt Arghezi**, ed. EuroPress, Bucureşti, 2008, pg. 28.
28 Op. cit., pg. 29.

monahală anulează destinul tragic al Sabinei, proiectând-o în eternitate: *Știți ce mă exasperă, domnișoară? Că nu o să moară niciodată și că nici nu s-a născut…A venit așa, și e de la început.* De altfel, în închipuirea grădinarului, papagalul este fie Buddha, fie Sfinxul, ambele simboluri ale misterelor universului. Mai mult, grădinarul Pierre caută trandafirul negru, simbol al absolutului, la rându-i, el devenind un simbol al omului simplu care încearcă să se vindece de învelișul teluric, pentru a atinge nemurirea: *Cine o găsi mijlocul să facă trandafiri negri, domnișoară, e știut de toți grădinarii că nu mai moare.*

De altfel, sanatoriul din Saconnex cu împrejurimile sale reprezintă o reproducere în mic a lumii *colecție de specimene rare, cazuri închizând aproape fiecare un sens parabolic, cu un cifru mai simplu sau mai complicat, și care, la un loc, reflectă, în dimensiuni reduse, lumea mare în care trăim, cu pasiunile, interesele și aberațiile ei – filtrate, aici de oglinda deformatoare, sedusă de grotesc, a romancierului*[29].

Lui Arghezi i s-a reproșat lipsa de unitate a romanului. Opera este construită pe tiparul romanului modern care invocă o abatere cronologică. *Ochii Maicii Domnului* debutează cu o secvență retrospectivă, de un lirism înduioșător. Parcă mai mult decât în oricare parte a romanului, cuvântul are o putere covârșitoare de a crea imagini puternice: *Și romanul se și deschide sub uimitul cer de taină în care o maică nevinovată își crește, din lucrul mâinilor sale, pruncul, un cer uimit în care tot ce este știință și poezie, în cunoașterea tainelor copilului se află concentrat în acest miraculos preludiu. Astfel de pagini nu pot fi desprinse din locul, fără ca ceva din minunile creațiunii să sufere*[30].

Din romanul *Ochii Maicii Domnului* nu se poate exclude filonul autobiografic, chiar dacă fabula se suprapune deseori existenței lui Tudor Arghezi. Sunt evidente, însă, preocupările intelectuale și spirituale ale scriitorului, dar și anumite fapte din viața lui. Starea materială a lui Vintilă ne amintește de copilăria grea a lui Arghezi, de provocările acestei etape din existența sa, pe care o repudiază. Ca și Arghezi, Vintilă trebuie să mediteze pentru a se întreține. Mai trebuie să amintim doar opțiunea din final a personajului de a se dedica vieții monahale pentru a putea afirma fără tăgadă că una din sursele de inspirație ale autorului a fost propria viață. Criticul Ion Sîrbu susține că Sabina este construită pe tiparul interior al scriitorului: *Cine nu va recunoaște, de pildă, în profilul tăiat în piatră aspră al Sabinei, ceva din forța voliționlă, directitudinea de temperament, spiritul inconformist și de independență ale lui Arghezi însuși?*[31]De altfel, Arghezi însuși pledeazăpentru surse de inspirație autobiografice, pentru că viața trăită conferă operei autenticitate: *Dar cel mai bun roman al unui romancier, ca să întrebuințăm limbajul tehnic, e din zece sau din douăzeci unul, cel mai apropiat de el, trăit întrucâtva și cât mai trăit pe lungimile lui. (…) Schema în care a viețuit un individ e mai trainică și mai tare decât orice urzeală intelectuală*[32]**.** Experiența personală este unica sursă de inspirație și exclude documentarea: *În literatură unde opera slobodă de amintire și lectură trebuie creată din material nou și necunoscut…Originali nu pot fi decât scriitorii care scapă de sub influența bibliotecii*[33]**.**

Parcul castelului din Saconnex are valoarea unui topos paradisiac, anulat, însă, de cazurile patologice pe care le adăpostește. Pare a fi sun spațiu simbolic aflat în afara timpului, alcătuit dintr-o serie de elemente cu valorare de simbol: *Heleșteul din interiorul grădinii are o semnificație simbolică, transformând tot acest spațiu imaginar vegetal și*

29 Ion Sîrbu, **Proza poetică a lui Arghezi,** ed. Cronica, Iași, 1995, pg. 51.
30 Perpessicius, **12 prozatori interbelici**, ed. Eminescu, București, 1980, pg. 116.
31 Ion Sîrbu, , pg. 51.
32 Romancieri, poftiți, în op. cit., vol.VII, pg. 1093.
33 Victor Eftimiu…, reprodus în op. cit., pg. 161.

acvatic, într-o alegorie a eului, a unei interiorități inaccesibile[34]. Pacienții sunt oaspeți de zeci ani și par a se fi identificat cu acest spațiu. Criticul o consideră și pe Sabina un pacient, chiar dacă unul neconvențional. Este un spațiu închis, care poate fi părăsit, se pare, doar în anumite condiții. La plecarea din parc, Sabina este însoțită de un câine, însă, acesta se oprește în dreptul porților deschise, ca o confirmare a apartenenței sale eterne la acest spațiu.

Contrapunctic, în finalul romanului se construiește o replică a acestui topos care îl seduce pe Vintilă, la fel cum parcul a fascinat-o pe mama sa. Doar că aspectul edenic al naturii din final este întărit de existența mănăstirii din apropiere și în care Vintilă hotărăște să se retragă. Este o recluziune voită, generată de sentimentul de liniște interioară pe care îl recuperează în sfârșit, în acest topos reușind să prelungească în eternitate imaginea mamei sale. Alte porți delimitează două spații, de această dată protagonistul rămânând în interiorul acestora. Nu e o lepădare de lume, ci o pătrundere într-o lume care conferă existenței un sens. Pribegia prin lume a lui Vintilă a luat sfârșit odată ce a cunoscut revelația absolutului, a ilimitatului. Semnificația gestului protagonistului poate fi sintetizată printr-o interogație retoric ce încheie un articol de-al lui Arghezi: *Ce aș căuta la oameni, dacă m-am înțeles cu nemărginitul*?[35]

Indiscutabil, în romanul lui Tudor Arghezi, iubirea poartă pecetea romantismului, nu întâmplător, George Călinescu apropiind opera lui Arghezi de nuvela romantică germană. În *Ochii Maicii Domnului*, iubirea (maternă, respectiv filială) este absolutizată, corespunzând concepției lui Camil Petrescu. Definind erosul ca universală nostalgie a supraviețuirii, scriitorul consideră această valoare ca fiind unul dintre motivele fundamentale ale istoriei. Eroticul poate deveni un stimulent important al cunoașterii, prin orientarea către substanță. Există, în viziunea filozofului român, două modalități de absolutizare a acestei valori: erosul filozofic, cel transcedental și cel al simpatiei universale, ca posibilă formă de cunoaștere. În romanul arghezian apropierea de absolut prin iubire se realizează în dimensiunea sacră, prin revelația ilimitatului pe care o are Vintilă. Criticul Șerban Cioculescu afirmă că: *Sabina și Vintilă se cuvin a fi contemplați în realitatea lor ideală, prin care simbolizează absolutul iubirii reciproce dintre mamă și fiu*[36].

Din această perspectivă a revelației absolutului printr-o experiență spirituală, *Ochii Maicii Domnului* este *mai aderent la legitățile fantasticului*[37], afirmă Sergiu Pavel Dan, în care factorul metafizic *o dominantă distribuită nu numai în planul, uneori derutant, al faptelor, dar și pe latura tipologică. Caracterul fantastic al Ochilor Maicii Domnului consistă, deci, înainte de toate, în această esențializare, în această transcendere suprafenomenală a faptelor de viață*[38]. Relația mistică dintre Sabina și fiul ei, calitatea de taumaturg a mamei pe care o evocă atât naratorul, cât și Vintilă, dar și viziunile pe care le are tânărul cu mama sa sunt premise pertinente de a plasa opera lui Arghezi în sfera fantasticului. Criticul Sergiu Pavel consideră o formă de manifestare a fantasticului inclusiv limbajul utilizat pe alocuri de Vintilă, un limbaj *ce pare a fi desprins din discursul metafizic în acordurile căruia începe Sărmanul Dionis*[39]. Accente fantastice vin și din sfera livrescului: *Scriitorul își innobilează personajele implicând în destinul lor motivul cărții, învestit cu funcția echivalentă obiectului magic care atrage personajele*

34 Adrian Anghelescu, Barocul în proza lui Arghezi, ed. Minerva, București, 1988, pg. 314.
35 Pribegia, reprodus în op. cit., vol. VIII, pg. 286.
36 Op. cit., pg. 274
37 Sergiu Pavel Dan, **Proza fantastică românească**, ed. Minerva, București, 1975, pg. 255.
38 Op. cit., pg. 257.
39 Op. cit, pg.255.

predestinate să se întâlnească şi care le marchează viaţa[40]. Cartea apare de două ori în roman, prima dată în biografia Sabinei care împreună cu Horst citeşte Biblia, singura carte pe care, se pare că a citit-o tânăra. Motivul cărţii se reia în biografia lui Vintilă, care îl cunoaşte pe Ştefan Şileriu în timp de admirau un exemplar din *Cugetările* lui Pascal. Cărţile par să fi jucat un rol important în viaţa tânărului care hotărând să se călugărească mărturiseşte: *am ieşit din timp şi din cărţi*.

Un alt motiv utilizat de Arghezi este cel al maşinii. Exploatând pasiunea Sabinei pentru maşini, scriitorul creează o ambiguă metaforă în jurul automobilului. Pentru scriitor, maşina nu este un obiect de decor, ci *răspunde unor nevoi mult mai profunde ale spiritului, nevoi ce privesc planul estetic, evident, dar şi altele mai abisal-vitale, orgiastice am putea spune, cărora spiritul le acorda doar o justificare, a ideii conştiente*[41].

Alături de caracterul romantic al romanului, se pot evidenţia şi elemente realiste, în special în descrierea diferenţelor dintre clasele sociale, dar şi prin prezentarea scenelor în care, atât Sabina, cât şi Vintilă, sunt agresaţi. Caracterul realist al operei sale este sugerat de Arghezi însuşi: *Am scris poezii, povestiri, romane luate cu cruzime din viaţă şi amplificate şi rafinate conform puterii mele unice*[42].

Romanul *Ochii Maicii Domnului* este construit pe o serie de simetrii, dar şi de opoziţii. Una dintre acestea dezvoltă mitul copilăriei, care în cazul Sabinei stă sub semnul opulenţei al libertăţii. Este privată, în schimb, de iubirea mărturisită a părinţilor şi, astfel, nereceptată de fată. Dihotomic, este evocată copilăria lui Vintilă, care, din punct de vedere material trăieşte sub semnul unei privaţiuni, dar este compensată de dragostea absolută a Sabinei. I s-a reproşat lui Arghezi excesiva nuanţare a dragostei de mamă a Sabinei, pusă pe seama unui *defect* al stilului. Explicaţia, poate, trebuie căutată în copilăria autorului pe care o repudiază, mărturisind că nu ar dori să o retrăiască. Lipsit de dragostea părinţilor şi nevoit să plece de acasă, Arghezi este obligat să se întreţină singur, dând meditaţii, la fel ca personajul său. Scriitorul prin exagerarea iubirii dintre mamă şi fiu încearcă să suplinească o lipsă din propria-i existenţă. Tocmai de aceea, aducerea în discuţie a complexului oedipian poate părea hazardată, semnificaţiile acestei relaţii apropiindu-se de mitul Fecioarei. De altfel, această interpretare este susţinută de titlul romanului.

Sacrificiul Sabinei pentru fiul său este pus, oarecum, în antiteză cu slăbiciunea mamei ei, care copleşită de comportamentul soţului decide să-l părăsească, dar în acelaşi timp se îndepărtează pentru totdeauna şi de Sabina. Întoarsă din străinătate după drama suferită, tânăra află de la Păuna, călugărită între timp, că mama ei a murit, cel puţin aşa se credea. După moartea Sabinei, mama acesteia, graţie hazardului, îl întâlneşte pe Vintilă, în vârstă de douăzeci de ani, pe care doreşte să-l vindece de suferinţă. Cunoaştem deja decizia acestuia.

Ochii Maicii Domnului este o carte scrisă cu gingăşie, aşa cum şi-a dorit autorul, şi în ciuda unor exegeze defăimătoare, romanul său îl reclamă ca pe un prozator- artist al cuvântului, care poate surprinde esenţa fiinţei în ceea ce are mai sensibil şi profund.

BIBLIOGRAPHY

Anghelescu, Adrian, *Barocul în proza lui Arghezi*, ed. Minerva, Bucureşti, 1988.
Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, ed. EuroPress, Bucureşti, 2008.

40 Mariana Ionescu, **Ochiul ciclopului**, ed. Eminescu, Bucureşti, 1981, pg. 179.
41 Nicolae Balotă, **Opera lui Tudor Arghezi**, ed. EuroPress, Bucureşti, 2008, pg. 354.
42 Autorul, în op. cit., vol V, pg. 444.

Buciu, Marian Victor, *Celălalt Arghezi*, ed. EuroPress, București, 2008.
Bulgăr, Gheorghe, *Trei scriitori clasici*, ed. Saeculum, București, 1998.
Caraion, Ion, *Pălărierul silabelor*, ed, Cartea românească, București, 1976.
Călinescu, George**,** *Ulysse*, Editura pentru literatură, București, 1967.
Cioculescu, Șerban, *Argheziana*, ed. Eminescu, București 1985.
Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, ed. Minerva, București, 1975.
Ionescu, Mariana, *Ochiul ciclopului*, ed. Eminescu, București, 1981.
Lovinescu, Eugen, *Texte critice*, ed. Tineretului, București, 1968.
Perpessicius, *12 prozatori interbelici*, ed. Eminescu, București, 1980
Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ed. Minerva, București, 1972.
Sîrbu, Ion, *Proza poetică a lui Arghezi***,** ed. Cronica, Iași, 1995.
Șuluțiu, Octav, *Scriitori și cărți*, ed. Minerva, București, 1974.
Vianu,Tudor, *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, București, 1966.

THE MIRRORING BODY IN THE SEA BY JOHN BANVILLE AND BLACK WATER BY JOYCE CAROL OATES

Andreea Pop
PhD, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: The experience of the mirroring body first and foremost describes the tribulations of the Self facing the imminence of death. The image in the mirror oscillates between introjection and projection of the idea of dying. The soul is thus constantly torn between a death-to-come and a life-to-end, so the reflected image is both rejected or absorbed by the reflexive consciousness. Both of the chosen novels deal with death as a cultural reference: in Banville's case death is being looked into as an inappropriation to deal with, having changed the course of life not only for the dying but also for the surviving spouse; by contrast, in Black Water death comes as a total surprise, leaving no room for goodbye or preparation. Introjection, in one case, projection, in the other, the experience of disappearance is both accepted as a necessity and rejected, as an abomination

Keywords: death, mirror, projection, introjection, vanishing body

L'expérience du corps-miroir est l'expérience du double réinterprétée en clé postmoderne. Le miroir s'inscrit comme une des premières étapes du détachement du corps : en s'y réfléchissant, l'être fait répétitivement l'apprentissage narcissique de soi. Dans la lignée ouverte par Mélanie Klein nous proposons une analyse qui prend en compte le concept d'**identification projective** et repose sur le couple introjection – projection où chaque processus sera mis en rapport avec la matérialité du miroir (déformant/anamorphotique, respectivement brisé) à partir de morceaux tirés de deux romans dans lesquels l'intertexte joue un rôle définitoire : *The Sea* de John Banville (2005) et *Black Water* de Joyce Carol Oates (1992).

The Sea raconte l'histoire d'un homme vieillissant, qui s'identifie au cancer dont souffre sa femme au point d'en faire sa propre maladie de l'âme. Au moment où l'inévitable perte se produit, il rentre à la ville de ses vacances heureuses passées au bord de la mer pour y retrouver un brin de réconfort et de chaleur. L'intertexte que nous approcherons ici est de nature picturale, car Max, critique de l'art joue beaucoup sur la mémoire visuelle. Dans le miroir il lui arrive de substituer son apparence à celle de Van Gogh, auquel il s'identifie

Black Water joue sur une sorte d'astuce narrative qui fait de ce roman le paratexte fictionnel d'un événement tragique bien réel. L'auteur met en fiction l'affaire est inspiré par l'incident qui eut lieu le 18 juillet 1969, lorsque la voiture du Sénateur démocrate Edward (Ted) Kennedy se renversa dans un lac. Le Sénateur réussit à s'en sortir mais la passagère, Mary Jo Kopechne de 28 ans perdit la vie. Kelly Kelleher y est un alter-égo de la jeune femme à laquelle Joyce Carol Oates entend rendre la voix.

I. Délimitations conceptuelles : identification projective, introjection, projection

L'identification projective repose sur des réactions du bébé par rapport à la mère à partir des premiers mois de vie. Le concept appartient à Mélanie Klein et circonscrit deux notions de base : l'introjection et la projection. La communication présentée par le psychanalyste devant la Société Britannique de Psychanalyse en 1946 renseigne sur la manière dont identification, introjection et projection sont maillées ensemble par ce concept unificateur :

> Les assauts phantasmatiques contre la mère suivent deux lignes essentielles : l'une est constituée par la pulsion surtout orale de sucer, complètement, de mordre, de déchirer, de voler les contenus « bons » du corps de la mère (J'examinerai l'influence de ces pulsions sur les relations objectales, en rapport avec l'introjection). L'autre ligne d'attaque dérive des pulsions anales et urétrales et implique l'expulsion des substances dangereuses (excréments) hors du moi et vers l'intérieur de la mère. […]
>
> Une grande proportion de la haine contre les parties de la personne propre est alors dirigée contre la mère. Cela conduit à une forme particulière d'identification, qui établit le prototype d'une relation d'objet agressive. Je propose pour ces processus le nom d' « identification projective ».[1]

Tout en se remettant aux données introjectées au début de la vie, il est aussi question de *se (re)identifier* adulte, en tant que sujet réfléchi, processus qui comporte une certaine mécanique interne à déceler en rapport avec un changement de l'image du corps, dans un sens positif ou négatif ; ensuite, il s'agit d'assumer ce changement, ce qui amène la seconde étape i*ntrojective*[2], différente de celle primaire, enfantine. Matérialisée dans la brisure, la *projection* se fait alors signe du renoncement narcissique à l'ancien moi. Elle repose sur la tendance du sujet de se forger un scénario projectif à partir des données internalisées, de se bâtir des univers parallèles qui transcendent la réflexion. Le miroir établit un rapport à la fois avec le corps et avec ses états de conscience. L'identification, l'introjection et la projection sont les trois processus intrapsychiques mis en rapport avec le miroir qui côtoient chacun â sa façon *l'illusion* référentielle– car jamais on ne peut avoir la certitude de la réalité de ce que l'on voit.

II. Identification par introjection dans *The Sea* de John Banville

Max, le personnage central du roman, est un esprit compliqué qui avoue « avoir un problème » avec le miroir parce qu'il a du mal à s'y reconnaître. Du fait de sa haute taille, l'homme est obligé de se pencher un peu pour s'y voir, ce qui change quelque chose de sa physionomie. Anna, sa femme, a toujours été le miroir de lui-même :

> I was always a distinct no one, whose fiercest wish was to be an indistinct someone. I know what I mean. Anna, I saw at once, would be the medium of my transmutation. *She was the fairground mirror in which all my distortions would be made straight*[3].

1 Mélanie Klein, « Notes sur quelques mécanismes schizoïdes » in *** *Développements de la psychanalyse, Mélanie Klein, Paula Heimann, Susan Isaacs, Joan Rivière* [1966], Paris, PUF, 1987, p. 282.

2 L'introjection est définie comme un « processus par lequel un sujet transpose, sur un mode fantasmatique, des objets extérieurs partiels ou totaux, ou encore des qualités de ces objets, dans les différentes instances de son appareil psychique (moi, surmoi, idéal du moi), www.psychologies.com/Dico-Psycho/Introjection Le concept fut d'abord avancé par Sándor Ferenczi entre 1909-1912 et ce long travail de maturation fut publié dans deux articles essentiels, *Transfert et introjection* (1909) et *Le concept d'introjection* (1912). Pour le psychanalyste hongrois l'introjection agit dans les névroses alors que la projection caractériserait la paranoïa.

3 John Banville, *The Sea*, London, Picador, 2006, p. 216. /*La mer*, Paris, Robert Laffont, 2007 : « J'ai toujours été une non-personne à part, dont le souhait le plus vif était d'être quelqu'un de pas à part. Je vois ce que je veux dire. Anna, je l'ai tout de

« Être une non-personne à part » tourne en son contraire dans le miroir, comme dans un cliché photographique. Dans le miroir « sauvage », convexe ou concave, les traits s'altèrent ce qui dépasse le simple renversement. Par l'intermédiaire de sa femme Max passe de l'état de non-personne / moins personne à celui positif, de personne / plus personne, une qui soit tout comme les autres. Cela fait d'Anna un miroir de foire, toujours (dis)tordu. C'est parce qu'il « corrige » les distorsions internes inhérentes que ce miroir vivifié qu'est sa femme est un miroir tout aussi sauvage que Max lui-même Néanmoins ce côté forain que lui assure la présence-miroir de sa femme démontre une certaine force de contamination qui vient d'elle et qui offre à Max le sens de la normalité.

Le conflit s'avère de nature interne et tient de l'image de soi qui est modulée par l'intermédiaire de la femme-miroir[4]. Cette fusion symbolique nous permet également d'envisager Anna comme objet relationnel pour Max, dont il a besoin pour normaliser ses rapports avec le monde. Or cela constitue l'illustration même de l'introjection, en tant que processus psychologique qui tient de l'*incorporation*.

> En psychanalyse, les notions d'intériorisation (dans l'esprit), d'identification, d'incorporation, d'introjection et de projection ne sont pas toujours bien différenciées. Le terme le plus général est celui d'« intériorisation », mais on peut considérer que l'intériorisation comporte deux modalités : l'introjection et l'inclusion. La première désigne *l'appropriation* intra-subjective dans l'ensemble du psychisme *des relations avec nos objets relationnels ainsi que des images de ces derniers*. La deuxième, qui est liée à un clivage du Moi, consiste à garder en attente dans une partie du Moi un problème existentiel irrésolu, et en particulier, *la perte d'un objet relationnel* dont l'acceptation suppose un remaniement de notre vie psychique.[5]

L'introjection renseigne donc sur le fonctionnement du psychisme qui s'approprie le rapport avec l'objet relationnel ou l'image de celui-ci. Cela veut dire en plan de la fiction qu'en réifiant symboliquement le corps d'Anna en miroir Max arrive à la figer dans une image définie, qui moyenne par la suite ses rapports avec le monde. En même temps, il vit avec la certitude de l'imminente perte de cet objet relationnel essentiel pour lui. Introjection et inclusion se voient ainsi imbriquées dans ce paradigme du corps-miroir : la réification a une portée introjective, elle fait penser au rapport de dépendance avec l'objet relationnel et de plus, elle forge une image mentale de la femme en tant qu'interface réfléchissante entre le Moi et le monde. Le miroir est un objet relationnel en lui-même mais c'est cette réification du corps de la femme en objet qui en motive l'appropriation. C'est l'ancrage rationnel qui fait d'Anna le « miroir de champ de foire » de Max qui corrige la réalité et la rend acceptable. L'expression « fairground mirror » ne se rapporterait pas tellement à la notion de « foire » mais surtout à celle d'exactitude[6] et d'ancrage dans la terre (« ground »), dans le rationnel. Paradoxalement, le miroir est des fois d'autant plus sauvage qu'il corrige la tranche de réalité qu'il reflète dans le respect de la forme en tant que principe d'organisation. La distorsion va alors dans les deux directions – qu'il s'agit de l'ébranlement de la réalité ou de la rationalisation du désordre.

---

suite compris, allait être le moyen de ma transmutation. Elle représentait le miroir de champ de foire où toutes mes distorsions seraient corrigées. » (pp. 203-204). Nous soulignons.

4 Le corps-miroir d'Anna jouit d'un statut différent. Dans *Julie ou la dissolution* le regard est un intermédiaire entre le miroir et le verre tandis que dans ce fragmenton a une fusion entre le corps et le miroir. C'est comme si le corps et le miroir formaient une structure assez stable pour ne pas permettre une transformation ultérieure.

5 Claude Nachin, « Incorporation. Psychanalyse de l'incorporation » in Michela Marzano (sous la dir. de), *Dictionnaire du corps*, Paris Quadrige/PUF, 2007, pp. 498-499. Nous soulignons.

6 Isolé, le terme « fair » de « fairground » signifie à la fois « foire » (en tant que nom), « clair » (en relation avec les couleurs) et « juste ».

Après la mort d'Anna, le veuf ne se reconnaît pas dans le miroir. Symboliquement sa perception de lui-même interfère avec l'impression que lui laisse un des premiers *Autoportraits* de Vincent Van Gogh,

> that one from an earlier series, done in Paris in 1887, in which he is bare-headed in a high collar and Provence blue necktie with all ears intact, looking as if he has just emerged from some form of punitive dousing, the forehead sloped and temples concave and cheeks sunken as from hunger; he peers out from the frame sidewise, warily, with wrathful foreboding, expecting the worst and so he should[7].

Max a toujours des *flashs visuels* actualisant ses tableaux fétiches, surtout en se regardant dans la glace qui lui dévoile un veuf avançant en âge et abattu par sa solitude. Cet autoportrait au regard forcené et distant et dans lequel Vincent Van Gogh se représente « *toutes* les oreilles intactes[8] » crée dans l'esprit du personnage une fusion avec sa propre image réfléchie par le miroir. Tout comme l'apparence de Max présage sa lente désagrégation intérieure, la cravate du peintre anticipe les champs violets de lavande provençale avant même que Van Gogh ait visité les lieux. L'immersion punitive (« punitive dousing ») à laquelle le peintre semble avoir été soumis se reflète également sur le visage de Max.

> This morning it was the state of my eyes that struck me most forcibly, *the whites all cracaleured over with those tiny bright-red veins* (1) and the moist lower lids inflamed and hanging a little way loose of the eyeballs. […] Nothing in the human visage bears prolonged scrutiny. *The pink-ringed pallor of my cheeks*, which are, I am afraid, yes, sunken, like poor Vincent's, *was made the more stark and sickly by the radiance* (2)reflected off *the white walls* (3) *and the enamel of the sink* (4). This radiance was not the glow of a northern autumn but seemed more *like the hard, unyielding, dry glare* of the far south (5)[9].

Le miroir s'opacifie graduellement et laisse « parler » le tableau. En fait, tout un système de reflets se constitue à l'aide des rayons de lumière qui obliquent la pièce, mais il comprend surtout les murs et l'émail du lavabo qui, traversés par la lumière, communiquent de façon inattendue. Cette mise en lumière des objets crée un univers textural qui a affaire avec le champ lexical de la friabilité et cela plus au moins directement. Dans le rapport mis en place par les effets de la lumière entre les globes oculaires craquelés (1), la pâleur des joues « amidonnées et maladives »[10] (2), les murs blancs (3) et l'émail du lavabo (4), le sujet subit des transformations physionomiques – (1) et (2) – dues à la lumière – (3) et (4) – qui changent la structure de la chair et la rendent de plus en plus friable, comme poussiéreuse.

Une subtile perte de couleur (le rouge vif des blancs des yeux diminue vers la pâleur rosâtre des joues) qui va de pair avec une croissance en intensité du blanc (du blanc neutre au blanc étincelant des murs) et s'accompagne d'une très signifiante *translation de la lumière* qui suit le modèle textural de la transformation de la chair : les rayons lumineux acquièrent une dimension texturale de « sécheresse » (5) qui effrite toutes les surfaces.

7 John Banville, *The Sea*, pp. 130-131. /*La mer* : « celui d'une série antérieure, réalisé en 1887, où il est tête nue, avec un col montant, une cravate bleu lavande, les deux oreilles intactes, l'air d'émerger d'une cuve d'eau où on l'aurait plongé, le front fuyant et marqué de bourrelets sus-orbitaires, les tempes creusées, les joues émaciées comme par la faim ; il regarde de côté, avec circonspection, en proie à un courroux vengeur, il s'attend au pire, et il n'a pas tort. » (pp. 125-126).

8 Notre variante de traduction. Signe d'humour à l'anglaise. Nous soulignons.

9 John Banville, *The Sea*, pp.131-132. / *La mer* : « Ce matin, c'est l'état de mes yeux qui m'a le plus frappé, les blancs tout cracaleurés de veinules rouge vif et les paupières inférieures larmoyantes, irritées et comme trop lâches pour les globes oculaires. […] Rien dans le visage humain ne résiste à un examen prolongé. L'éclat des murs blancs et de l'émail du lavabo donnait à mes joues pâles aux pommettes rosâtres, qui sont tout aussi émaciées que celles de ce pauvre Vincent, un teint encore plus sévère et maladif. Cet éclat n'avait rien des feux d'un automne septentrional, mais évoquait davantage l'éblouissement sec, implacable, dur du grand sud. » (p. 126) Nous soulignons. Nous marquons.

10 Notre variante de traduction.

« [L]'éblouissement, sec, implacable, dur du grand sud »[11] signale donc très clairement l'interférence que se produit avec le tableau que Max actualise dans son esprit, car toute l'atmosphère dans la salle de bain et autour de la maison fait respirer l'air du sud, des champs provençaux. Selon cette logique qui allie l'opacité à la friabilité des êtres et des choses, Vincent est Max, Max est Vincent « toutes les oreilles intactes » : ce qui Max regarde dans le miroir n'est pas son propre visage, mais celui du peintre que sa mémoire appelle dans le présent à participer à une sorte de confrontation où l'être change lentement de physionomie pour devenir le sujet même de son évocation mentale. Superposé au sien, le visage du peintre flamand apporte la texture spécifique qui semble contaminer graduellement la chair. Le miroir cesse ainsi de réfléchir une image, mais y est substitué par le tableau qu'évoque la conscience: *Vincent Van Gogh revient en Max Morden*.. Quant à la lumière qui accompagne cette « dé-carnation » symbolique, elle intègre le mur justement pour faire ressortir le visage qui s'y précise graduellement :

> It [l'éclat] glinted on the glass before me and *sank into the distemper of the walls giving them the parched, brittle texture of cuttlefish bone*[12].

La lumière change également la configuration et la symbolique de la scène. L'opacification du miroir rend possible la *transposition de l'image picturale*[13] à la place de l'image réfléchie. Plus sa propre image s'évanouit pour être remplacée par les traits physionomiques dans le portrait de Van Gogh, plus le miroir s'opacifie. Vincent qui se profile sur la blancheur des murs est absorbé dans leur mouvement oscillatoire.

III. Identification par projection dans *Black Water* de Joyce Carol Oates

La projection va de pair avec l'échappée à l'emprise du miroir, dont la surface se brise en mille éclats. Une poignante illustration du motif du miroir brisé apparaît dans *Black Water* de Joyce Carol Oates. Séduite par le mythe du Sénateur, Kelly accepte de devancer son retour pour l'accompagner en voiture. Au moment où le Sénateur est en train de changer de route, Kelly a l'appréhension de ce qui se prépare. Néanmoins elle est emportée par la vague de bonheur d'être l'objet du désir de cet homme-là (chapitre 7), ce qui annule ses réactions immédiates :

> Just before the car flew off the road Kelly Kelleher wrinkled her nose smelling… was that raw sewage?
>
> […] "This is a shortcut, Kelly. There's only one direction and we can't be lost".
>
> "Yes," said Kelly, very carefully, very tactfully, licking *her lips which were parched* staring ahead too but seeing nothing except the headlights illuminating the tunnel of road, vegetation, *mirror – shards glittering out* of the shadows, "- but the road is so poor."
>
> "Because it's a shortcut, Kelly. I'm sure."[14]

---

11 Le terme « glare » en version originale – traduit une dimension dense de la lumière, qui, accompagnée de la suggestion de sécheresse décrit une sorte de fragilisation qui rend l'atmosphère presque matérielle, effritée et touchable. On a l'impression que l'on est devant une espèce de palimpseste qui propose un langage commun, mi pictural mi littéraire.

12 John Banville, *The Sea,* p. 132. /*La mer* : « Il [l'éclat] se réverbérait sur la glace en face de moi et se diluait dans le badigeon des murs auxquels il prêtait une texture friable et déshydratée d'os de seiche. » (p. 126) Nous soulignons. Le terme « distemper » décrit plutôt l'« agitation », un « mouvement ondulatoire », une vacillation. Nous proposons de le traduire par « l'*ondulation* des murs ». C'est sur ce même terme que l'appuie la logique révulsive du fragment en analyse.

13 La substitution physionomique provoque une altération dans la chair au cours de cette transmutation qui commence à emprunter la texture du plâtre excessivement blanchi par l'effet de la lumière. Cela accroît l'impression de friabilité suggérée par la matérialité du tableau évoqué.

14 Joyce Carol Oates, *Black Water*, London, Picador in Association with MacMillan, 1994, pp. 18-19. /*Reflets en eau trouble*, Arles, Actes Sud, 2001: « ‹ C'est un raccourci, Kelly. C'est la seule direction, on ne peut pas se perdre. – Oui,

Le sort de Kelly se décide au moment où, n'osant pas contrarier le Sénateur, elle préfère ignorer sa voix intérieure. Les débris du miroir aquatique qui scintillent dans la lumière des phares de la Toyota rendent le paysage marécageux qu' ils sont en train de traverser encore plus fantomatique. En outre la logique de la brisure trouve une expression analogue au niveau de la corporalité : le nez et les lèvres de la jeune femme semblent tout aussi fendillés que la surface de l'eau. C'est en ce moment précis que Kelly choisit de se fier au jugement du Sénateur en défaveur de sa propre raison qui commence également à se fissurer sous l'effet de la peur.

Dans cet espace fantomatique l'être demeure comme suspendu dans une attitude de rêverie, qui bannit toute réaction au moment où l'invraisemblable se transforme en cruelle réalité. Le même épisode de la plongée dans les eaux marécageuses du lac est repris quelques chapitres plus loin (chapitre 14) :

> The place was dense with mosquitoes and here and there were fireflies and some of the blond broom headed rushes grew to a grotesque height swaying top-heavy in the wind, like human figures grotesque without faces, so she shivered seeing them. Remarking to the Senator it was strange wasn't it that so many of the trees in the marsh seemed to be dead… *were* they dead? … isolated tree trunks in the twilit gloom denuded of leaves, limbs, bark gray and shiny-smooth like old scar tissue[15].

Sous l'effet de la peur tout le paysage apparaît transfiguré : la végétation devient une présence maline, menaçante et fantomatique. La mort y est présente dans tous les éléments qui composent le cadre : dans les silhouettes sans visage des broussailles comme dans l'allure des troncs d'arbres secs et abandonnés comme des cadavres dans un cimetière végétal – sombre présage de ce qui va suivre. Ce monde désert d'où la vie semble s'être retirée depuis longtemps place Kelly au cœur de la projection subjective. Sa vision engendre même des fantasmes d'incorporation, car tout dans ce scénario, objet, élément végétal ou insecte est à la fois humanisé et déshumanisé par cette image du grotesque et de la dévitalisation.

> Their frenzied cries as if in the very heat of midsummer sensing the imminent and inevitable waning of the heat, the quickening of night, and cold, their tiny deaths flying at them out of the future and Kelly Kelleher swallowed hard regretting now she had not brought a drink along for herself thinking, *Am I ready?*[16]

La lente dissolution d'une vie insignifiante et pourtant bien organisée – fût-elle aussi minuscule que celle des petites bêtes –, anticipe la fin de l'individu. Au milieu de l'été, Kelly projette sa propre mort dans l'horizon de ce futur proche qui recule au point d'entrer en collision avec le présent immédiat. La mise en parallèle avec l'existence éphémère des insectes crée un effet de réflexion : à l'échelle universelle l'être ne doit pas dépasser la taille d'une « moustique » ou d'un « luciole ». La question – « Est-ce que je suis prête ? » - devient alors une simple interrogation rhétorique car l'Univers s'en soucie

répondit Kelly, d'un ton prudent et plein de tact, puis elle passa la langue sur ses lèvres sèches, elle aussi regardait droit devant elle, mais elle ne voyait rien si ce n'est les phares qui découpaient la route comme un tunnel de lumière, la végétation, les éclats de miroir brillant dans l'ombre, mais la route est très mauvaise. – Parce que c'est un raccourci, Kelly, J'en suis sûr. › » (pp. 22-23). Nous soulignons.

15*Ibid.*, pp. 58-59. /*Reflets en eau trouble* : « Dans ce lieu pullulaient les moustiques avec ici et là des lucioles, les roseaux blonds à tête de balai prenaient des proportions gigantesques, se balançaient dans le vent, entraînés par leur poids, pareils à des grotesques silhouettes d'hommes sans visage, et elle frissonna à leur vue. N'est-ce pas étrange, fit-elle remarquer au Sénateur, de trouver tant d'arbres morts dans le marais ? … étaient-ils *vraiment morts* ?... dans la pénombre du crépuscule se dressent des troncs d'arbres isolés dépouillés de leurs feuilles, branches découpées, écorce grise douce et brillante comme la peau d'une vieille cicatrice. » (pp. 61-62). L'auteur souligne.

16*Ibid.*, pp. 59-60. /*Reflets en eau trouble* : « Leur complainte forcenée comme si au cœur même de la chaleur de l'été ils sentaient l'imminence inévitable du déclin de la chaleur, le retour à la nuit et au froid, leur minuscule mort volant à leur rencontre depuis l'horizon du futur, et la gorge de Kelly Kelleher se serra, maintenant elle regrettait de ne pas avoir pros quelque chose à boire pour elle-même, elle se disait, *Est-ce que je suis prête ?* » (pp. 62-63). L'auteur souligne.

trop peu. L'évanescence par projection peut donc porter, par un effet de réflexion, de la petite à la grande échelle car l'existence de tout un univers se réduit, forcément, à la vie de l'individu. La projection se situe alors entre la vue et la vision, entre le *visible* et l'*envisageable*, ou, selon Maurice Merleau Ponty, entre le visible et la visibilité, qui, elle dépend de la disponibilité des choses de se donner à voir :

> Le visible au sens profane oublie ses prémisses, il repose sur une visibilité entière qui est à recréer, et qui *délivre les fantômes captifs en lui*. Les modernes, comme on sait, en ont affranchi beaucoup d'autres, ils ont ajouté bien des notes sourdes à la gamme officielle de nos moyens de voir. Mais l'interrogation de la peinture vise en tout cas cette genèse secrète et fiévreuse des choses dans notre corps[17].

Le visible contient donc les « prémisses » de la projection des fantômes propres qui émergent de lui et peuplent l'extérieur. Il se donne alors à lire suivant la corporalité et la disponibilité affective du lecteur-décrypteur. Dans la perspective du philosophe, l'engendrement de fantômes tiendrait alors de l'œil projectif qui balaie le monde d'un regard oblique tout en dépassant le cadre de la production artistique. Le visible « délivre ses fantômes » là où l'affect altère la vision. L'évanescence est de ce fait une appréhension apriorique de la réalité métamorphosée en expression (miroir) de cette intériorité souffrante qui anticipe la fin.

> Like a mirror broken and scattered about them, the marshes stretching for miles. Kelly supposed they were lost but hesitated to utter the word for fear of annoying The Senator.
>
> *Am I ready? – it's an adventure.*
>
> In the jotting car they did seem immune to any harm, still less to a vehicular accident, […] so Kelly was thinking, though they were lost, though they would not make the 8:20 P.M. ferry after all, she was privileged to be here and no harm could come to her like a young princess in a fairy tale so recently begun but perhaps it would not end for some time, perhaps.[18]

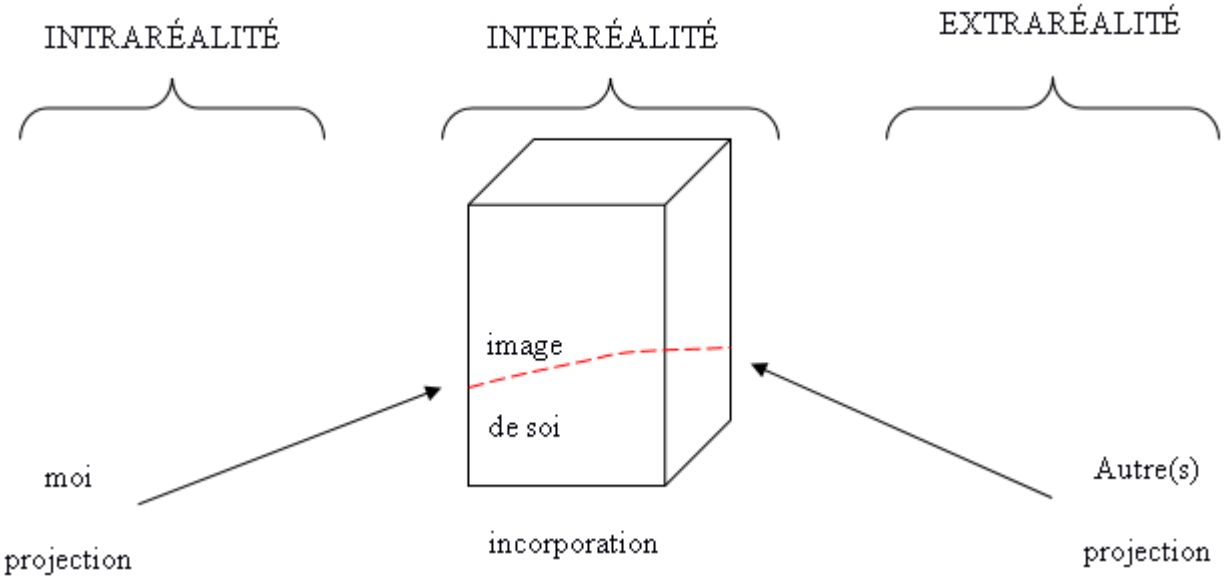
Le lac est d'abord perçu comme un espace manquant de profondeur, rien qu'une surface réfléchissante. De loin, la nappe d'eau paraît à Kelly à peine un miroir, « brisé et éparpillé autour d'eux » et où ils sont pris au piège. Pendant un seul instant d'impondérabilité, là où la voiture plonge dans l'eau boueuse, la fille a l'impression de pouvoir *habiter ce miroir* inoffensif qui les entoure. Y réfléchie, elle s'aperçoit en princesse des contes de fées, dont l'histoire vient de commencer. L'accident lui semble alors d'autant plus invraisemblable car les héros des contes obtiennent l'immunité contre toute menace et triomphent, « peut-être », de tous leurs échecs temporaires. Le fait que « l'homme est miroir pour l'homme », tel que l'affirme Maurice Merleau-Ponty, entraîne un changement d'horizon en ce qui concerne les tendances narcissiques qui fait comprendre que le critère esthétique ne soit pas l'unique à agir[19] : à l'époque contemporaine s'aimer ne tient plus d'une pathologie mais de la validation sociale qui fait naître la valorisation de soi. Ce narcissisme « raisonnant » comprend une relation à double

17 Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris ,Gallimard/NRF, 1964, p. 30. Nous soulignons.

18 Joyce Carol Oates, *Black Water*, p. 60. /*Reflets en eau trouble* : « Comme un miroir brisé éparpillé autour d'eux, les marais s'étendaient sur des kilomètres. Kelly supposait qu'ils étaient perdus, mais elle hésitait à prononcer le mot de crainte d'ennuyer le Sénateur. *Est-ce que je suis prête ? – c'est une aventure*. Dans les cahots de la voiture il semblait que rien ne pouvait les atteindre, surtout pas un accident, […] c'est ce que pensait Kelly, et même s'ils étaient perdus, même si au bout du compte ils n'arrivaient pas à temps pour le ferry de 20 h 20, c'était un privilège d'être ici, il ne pouvait rien lui arriver, elle était la jeune princesse d'un conte de fées qui venait à peine de commencer et n'était peut-être pas encore près de finir. Peut-être. » (p. 63). L'auteur souligne.

19 Il s'agirait d'un narcissisme « relationnel » par lequel nous comprenons le transfert de la composante narcissique du plan esthétique vers celui de la validation sociale. « Être beau » équivaut de nos jours à « être important » du point de vue financier et/ou décisionnel, ce qui fait que l'esthétique devienne une sous-catégorie du social et/ou du politique. Ce glissement qui s'opère explique également le passage du niveau discursif (l'appréhensions esthétique tenant plutôt de ce niveau-là) vers le performatif (l'action ou le semblant d'action) qui décrit dernièrement le narcissisme postmoderne.

sens entre le moi et l'Autre qui est filtrée par l'image de soi construite en partie par celui-ci. Schématiquement, nos concepts pourraient se placer comme suit :



Alors que le moi s'associe une *intraréalité* qui tient à la fois au vécu corporel et psychologique, l'Autre fait partie d'une réalité extérieure que le sujet tend de s'approprier. Ces deux tranches du réel fusionnent au niveau de l'image de soi, une construction moïque faite de leur interconnexion (l' « interréalité »), à l'aide de la projection qui vient tantôt de soi comme de l'/des Autre(s). L'image de soi est donc bâtie à la fois sur la projection que l'on se fait de soi mais surtout sur la projection que l'Autre se fait de nous, et de plus, de la projection que le sujet se fait à propos de ce qu'il pense que l'Autre voit en lui. Ces deux derniers points de vue déterminent l'incorporation.

Ce concept intégrateur est fait de multiples facettes et dépend d'un certain *filtrage* des projections qui viennent du moi et respectivement du monde. Elle tient de la manière spécifique dont toutes ces projections partielles intègrent le moi par incorporation. D'ailleurs, l'espace vide entre la projection de soi et la projection *sur* soi est d'abord un espace de césure, fait de maintes minuscules brisures à l'intérieur de cette construction qu'est l'image de soi telle qu'elle apparaît dans tous ces débris de miroir. *L'interréalité* ne dépend pas uniquement de l'angle de vue mais surtout de la façon dont s'agencent et fusionnent la projection sur soi et la projection de l'Autre sur soi dans cet espace d'interconnexion. La brisure s'origine donc dans le vide qui se creuse entre ces deux sortes de projections subjectives. C'est ce qui arrive à Kelly Kelleher : son narcissisme provient justement de l'investissement libidinal et de la force projective qui l'intensifie. Une alternance entre projection et introjection est à l'œuvre car les deux processus se « contaminent » réciproquement dans la sphère de la libido. Sa projection sur elle-même est conditionnée, par ce qu'elle voit dans le regard rivé sur elle. Le miroir brisé est donc une sorte de prisme réfléchissant dont les images contenues ne s'accordent pas et qui en provoquent ainsi l'éclatement.

***

Les deux romans proposés affichent la tendance qu'ont les fictions postmodernes de trouver un ancrage extérieur, inter- ou paratextuel. En tant que deux paliers d'une même réalité intrapsychique, l'introjection et la projection viennent de montrer que l'identification ne saurait se passer du miroir. Qu'il s'agisse d'un objet réfléchissant ou simplement d'une instance appelée à signaler à quel point la conscience de soi est une conscience narcissique, le corps réfléchit et *se* réfléchit dans d'autres. Son rapport au

miroir est d'autant plus problématique du moment où l'on remet en question son statut d'intermédiaire entre la conscience et le monde. L'introjection et la projection deviennent ainsi deux modalités de faire l'expérience médiée de l'extérieur et des êtres.

BIBLIOGRAPHY

BANVILLE, John, *The Sea*, London, Picador, 2006, 263 p.

BANVILLE, John, *La mer*. Traduit de l'américain par Michèle Albaret-Maatsch, Paris, Robert Laffont, coll. « 10/18 Domaine étranger » 2007, 246 p.

OATES, Joyce Carol, *Black Water*, London, Picador in Association with MacMillan, 1994, 154 p.

OATES, Joyce Carol, *Reflets en eau trouble*, traduit de l'américain par Hélène Prouteau, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2001, 150 p.

Collectif, *Développements de la psychanalyse*. *Mélanie Klein, Paula Heimann, Susan Isaacs, Joan Rivière* [1966]. Préface d'Ernest Jones. Traduit de l'anglais par Willy Baranger, 5ème édition, Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de la psychanalyse », 1987, VI+344 p.

MARZANO, Michela (sous la dir. de), *Dictionnaire du corps*, Paris, Quadrige/PUF, 2007, 1048 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et L'Esprit, Paris,* Gallimard/NRF, coll. « Bibliothèque des Idées », 1964, 95 p.

SITE INTERNET

Introjection, www.psychologies.com/Dico-Psycho/Introjection

THE BEGINING HARMONY OF PRIMORDIAL COUPLE IN ``THE SNAKE``

Gavril Vasile Băban
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:The "Serpent" / „Șarpele" novel, about which Eliade confessed that it is the only book he wrote without any plans, reveals the archaic myths of cosmogony, the fantastic dream of exiting under the patronage of time, and the effects of penetration into a parallel reality, one in which the typical human benefits are abandoned. Thus, ordinary, seemingly banal occurrences mingle in a natural way with the fantastic, miraculous situations that support Eliade's theority, according to which the sacred exists everywhere around us, being integrated in the profane, in things seemingly irrelevant. In this context, protagonists Andronic and Dorina represent the pretext for exploring new ways to recover mythical love into a modern society in which technology replaces the mystery.

Keywords: primordial couple, paradise, magic, appearance, scare.

„Saphro", reprezentarea concretă a tentației, conform referatului biblic din perspectiva creaționistă specificată în Biblie, apare ca un șarpe zburător, analogic serafimilor, ființelor angelice, supranaturale care au intervenit în armonia relațiilor interumane, respectiv a cuplului paradisiac.

Despre M. Eliade și romanul „Şarpele"[1] știm că este singura carte pe care a scris-o fără nici un plan; fiecare idee dând naştere alteia, narațiunea curgând astfel de la sine, potrivit confesiunii autorului.

Filosofia buddhistă abordează tema iubirii spiritualizate prin care se reface armonia cosmică. Ca argument avem cuvintele lui Hildegard (*La ţigănci*) „Toţi visăm, aşa începe, ca într-un vis", care exprimă, plecând de la concepţia romantică a realităţii ca vis şi a visului ca realitate, ideea dragostei ca singura metoda de trăire a Absolutului, în sensul că, dacă Gavrilescu nu a reuşit acest lucru prin artă, Hildegard îi salvează spiritul în imaginea simbolică a iubirii.

În această operă, „Șarpele", sunt dezvoltate miturile arhaice ale cosmogoniei, visul[2] fantastic al ieşirii de sub patronajul timpului şi pătrunderea într-o realitate paralelă, în care sunt uitate convenienţele şi gândirea îngustă tipic umană; întâmplările obişnuite, aparent banale se amestecă într-un mod cât se poate de natural cu situaţiile fantastice, miraculoase. Mircea Eliade creează un fantastic deosebit, în care sunt create „o serie de universuri paralele cu lumea noastră cotidiană."[3] Toate acestea vin să susţină teroia lui Eliade, conform căreia sacrul există pretudindeni în jurul nostru, doar că este camuflat în profan, în lucruri aparent fără importanţă.

Apele[4] sunt în mod evident un simbol al materiei prime şi al regenerării. Insula, motivul central al romanului, poate fi comparată cu insula lui Euthanasius din „Cezara" eminesciană sau cu Nirvana lui Buddha. Apele care înconjoară insula lui Euthanasius sunt

1Pompiliu Constantinescu, *Șarpele*, în revista Vremea, anul X, nr. 490, 1937, reprodus în Scrieri, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1967.
2Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997, pag. 38.
3Gheorghe Glodeanu, *Fascinaţia ficţiunii. Incursiuni în literatura interbelică şi contemporană*, Ed. Libra, Bucureşti, 2006, pag. 43.
4Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997, pag. 38.

ape fertile, simbol al feminităţii şi al maternităţii. Bachelard clasifică apele în două categorii: ape feminine şi ape grele, încărcate de reflexe şi umbre. Dar în cazul de faţă recunoaştem unul din motivele mitului cosmogonic românesc reprezentat de apele primordiale generatoare, frecvent ilustrat în literatura indiană, cufundarea în ape având un sens mitic profund.

Grupul plecat în excursie la mănăstire, prezentat în „Şarpele”[5], ajunge să participe la o practică magică. Prin exorcizarea şarpelui de către enigmaticul Andronic, eroii trăiesc sub efectul unei vrăji malefice.

Personajul central, Andronic, este construit după moda secolului XX care aduce în prim-plan imaginea unei civilizaţii industriale în plină expansiune. Astfel, Andronic este tânăr, sportive, energic şi plin de vigoare.

Chiar şi profesia lui Sergiu Andronic este una modernă, ce vine în întâmpinarea noilor tendinţe. Prin fascinaţia erotică pe care o exercită asupra femeilor se poate vorbi de o suprapunere om-şarpe. Vraja lui Sergiu se manifestă în mod gradat, culimnând cu invocarea reptile. Pentru Sergiu, zborul nu reprezintă doar o ocupaţie, ci constituie posibilitatea de a transcede natura umană : „Simţi că nu începi să trăieşti decât sus…”. Simbolistica zborului trimite la filosofia indiană şi anume la zborul lui Buddha căte misterioasele „Insule albe”.

Personajul principal impresionează din ce în ce mai tare pe însoţitorii săi. Aceştia sunt captivaţi de Andronic într-un mod involuntar şi inexplicabil. Fascinaţia pe care Sergiu o manifestă asupra celorlalţi creşte în mod gradat, de la jocul din pădure la exorcizarea reptilei şi la seducţia fetei. Jocul pe care Andronic îl iniţiază se desfăşoară sub imperiul timpului care trece în mod ireversibil: „ştii, e un fel de cursă prin pădure… Dar nu trebuie să-ţi fie frică, şi iarăşi trebuie să nu te împiedici, să nu cazi. Altminteri trece minutul…”.

Având conştiinţa ludicului, omul se schimbă, pătrunzând într-o nouă realitate. Aşadar, timidul inginer Stamate manifestă o atitudine îndrăzneaţă faţă de Lina, o femeie măritată, dar pe care nu o mai apasă constrângerile sociale. Jocul restaurează existenţa, dar totul rămâne sub acţiunea timpului şi se subordonează unei ordini dictate de ceas.

Aşa-zisul joc nu se desfăşoară în mod întâmplător în pădure, pentru că pădurea este un spaţiu privilegiat, labirintic în care fiecare potecă pare a fi o promisiune tentantă[6].

Odată ajunşi în camera lor de la mănăstire, turiştii trăiesc punctul cel mai intens al fascinaţiei pe care Andronic o are asupra lor, urmărind, pe de-o parte fără să creadă, pe de-o parte temându-se de ceea ce văd, invocarea şarpelui şi dialogul dintre şarpe şi Andronic. Acest act este declanşatorul evenimentelor de după. Dorina, prin intermediul visului, pătrunde într-o lume care se conturează undeva în adâncul apelor, o lume în care Sergiu are rolul unui conducător, iar ea este gătită să-i fie lui mireasă. Dar întâlnirea celor doi nu este posibilă în acest fel, întrucât sunt fiinţe ce aparţin unor lumi incompatibilie în planul realului uman.

În dimineaţa următoare, Dorina se îndreaptă inconşient către lac, hotărâtă să ajungă în insula din mijlocul lui. Trecerea ei prin apă este echivalentă cu botezul într-o nouă condiţie, ea se purifică şi renunţă la carnal, anulând totodată ideea de păcat aşa cum este el perceput în mentalitatea umană. Aşa îşi câştigă dreptul de a ajunge la toposul feeric, iar îmbăierea din apele de pe malul insulei o transpun într-un univers al armoniei; purificată prin apă; ea este pregătită acum să formeze un cuplu cu Andronic, omul-şarpe, pentru că:

5 Mircea Eliade, *Şarpele*, Editura V-V Press Cluj-Napoca, 1991.
6Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Ed. Amacord, Timişoara, 1999.

„Fiinţa ce iese din apă este un reflex ce se materializează treptat: este o imagine înaintre de a fi o fiinţă."[7]

Aici, tânăra îl regăseşte pe Andronic şi împreună refac cuplul primordial, asemeni tinerilor din „Cezara" eminesciană, despre care Eliade afirmă: "Cei doi refac cuplul adamic, dinainte de căderea în păcat; nuditatea lor nu are nimic licenţios, ci păstrează „sensul originar, metafizic"[8], sugerând reîntoarcerea la primordial, la *preformal*.

Insula din „Şarpele" este asemeni insulelor magice indiene care sunt simboluri ale nemuririi, iar o conditie de acces la ele este magia. Magia constituie elementul care determină inversarea tuturor valorilor umane, oficiantul participând, în timpul şi după îmdeplinirea actului sacrificial, la o altă realitate, transcendentă faţă de condiţia umană, inaccesibila profanilor. Prin părăsirea relativului se accede în Absolut.

Insula, loc în care nu poţi ajunge decât în urma unei călătorii pe ape şi care în „psihanaliza modernă este interpretat ca loc de refugiu"[9], ape fertile, materne, care hrănesc insula. Apele care înconjoară insula lui Andronic sunt ape purtătoare de viaţă, simbol al principiului feminin şi al fertilităţii; acestea sunt apele despre care se spune în rugăciunile vedice că „veghează să nu se stingă nemurirea". Insula este omphalos-ul în jurul căruia s-a creat întreaga lume, fiind totodată un „tărâm transcendent"[10] datorită unicităţii şi izolării ei, insula fiind situată în afara timpului istoric. Ea este un tarâm transcendent, simbol al realitatii absolute, de fapt echivalenţa Paradisului.

Şarpele, aşa cum arată J. Chevalier, constituie un simbol mitologic central, foarte raspândit, reprezentând, pe de o parte, inteligenţa ispititoare, viclenia[11], dar, pe de alta parte înţelepciunea, puterea creatoare, timpul şi forţele naturale sau supranaturale. Influenţa poate fi ostilă sau binevoitoare, legată uneori şi de venin. Din perspectiva lui Ivan Evseev „Şarpele poate fi socotit un arhetip al ambivalenţei specifice tuturor simbolurilor fundamentale şi o ilustrare vie a anulării sau contopirii contrariilor în gândire arhaică".

Suprapunerea om-şarpe din roman sugereaza îmbinarea fantasticului cu realul, unirea polilor aparent opuşi. Astfel, Sergiu, prin dualitatea sa, este un personaj mediator, el face legătura între două lumi, între raţiune şi instinct, între cer şi pământ,.

În concluzie, romanul „Şarpele" este o adevărată metaforă a iubirii ca sentiment absolut.

Scriind Şarpele, în 1937, Eliade luminează pentru sine şi pentru cititorii săi informaţia irecognoscibilităţii miracolului. Treptat, cu fiecare semn al „camuflării sacrului în profan pe care conştiinţa sa îl interiorizează şi prin intermediul creaţiilor literare, Eliade arată prin universul imaginar al romanelor şi povestirilor sale că omul participă, dincolo de sine, la misterul întregii creaţii.

După cum sugerează Eliade, poveştile reîntoarcerii şi reînnoirii se adresează tuturor nivelurilor conştiinţei, ascunzând misterul evenimentelor aparent nesemnificative care trezesc fiinţa, determinând-o să caute calea spre realitatea ultimă, spre armonie.

Informaţia experienţei beatifice este integrată în structura unui text mitic care se articulează pe baza unor povestiri pe care Eliade le scrisese mai întâi cu inima, repetându-le doar pentru sine, lăsându-le aşadar să prindă viaţă prin fascinanta interacţiune dintre nivelurile conştiinţei scriitorului.

7Gaston Bachelard, *Apa şi visele. Eseu despre imaginaţia materiei*, Ed. Univers, Bucureşti, 1997, pag. 39.
8M. Eliade, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1987, pag. 14.
9J. Chevalier, *Dicţionar de simboluri*, Vol. 2.
10M. Eliade, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1987, pag. 18.
11Episodul fructului oprit prezentat în Biblie este cel care face trimitere la viclenie ca la o formă diferită de interpretare a unui mesaj, la reinterpretarea sensului explicit şi a lipsei de asumare a unei stări sau atitudini care creează efecte distructive inimaginabile.

În acest context, protagoniștii Andronic și Dorina reprezintă pretextul prin care sunt explorate modalitățile de recuperare a iubirii mitice într-o societate modernă, în care tehnologia înlocuiește misterul.

BIBLIOGRAPHY

Bachelard, Gaston, *Apa si visele. Eseu despre imaginatia materiei*, Ed. Univers, Bucuresti, 1997.

Chevalier, Jean si Gheerbrant, Alain, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. I-III, Editura Artemis, București, 1995.

Constantinescu, Pompiliu, *Șarpele*, în revista Vremea, anul X, nr. 490, 1937, reprodus în *Scrieri*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1967.

Eliade, Mircea, *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale, Eseuri de religie comparată*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2006, Ed. a 2-a, rev., trad. Elena Bortă.

Eliade, Mircea, *Şarpele*, Cluj-Napoca, Editura V-V Press, 1991.

Eliade, Mircea, *Despre Eminescu şi Haşdeu*, Ed. Junimea, Iaşi, 1987.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor şi simbolurilor culturale*, Ed. Amacord, Timişoara, 1999.

Glodeanu, Gheorghe, *Fantasticul în proza lui Mircea Eliade,* Baia Mare, Gutinul, 1993.

Glodeanu, Gheorghe, *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 2006.

Glodeanu, Gheorghe, *Fascinaţia ficţiunii. Incursiuni în literatura interbelică şi contemporană*, Ed. Libra, Bucureşti, 2006.

Ruşti, Doina, *Dicţionar de simboluri din opera lui Mircea Eliade*, Editura Coresi, 1997.

Scarlat,Cristina, *Viorel Sergovici și Șarpele lui Mircea Eliade*, în revista *Nord Literar*, Baia Mare, anul VI, nr. 4 (59), aprilie 2008.

Ursache, Petru, *Prototipuri folclorice în romanul Șarpele*, în vol. *Eseuri etnografice*, Editura Cartea Românească, București, 1986.

MYTHS IN THE ROMANIAN LITERATURE

Florina Bugeac
PhD Student, University of Bucharest

Abstract : Since ancient times, observing different phenomena or special events, people have tried to match their meanings in order to lay the foundations for their existence and experience. I mark a sign of exclamation on the importance of myths explaining the beginnings of the world, forming an endless novel of stories and initiationThis article aims to capitalize on the meaning of myths in literary and folklore literature, denoting characteristics that man has tried and will continue trying to understand.The boundless connection between man, nature and the unexplained phenomena encountered in the two types of literature mentioned above is revealed.

Keywords: literature, myths, values, culture

I. Aspecte generale privind definirea mitului

Încă din cele mai vechi timpuri, oamenii au simţit nevoia de a găsi sau potrivi un înţeles fenomenelor ce au ajutat la condiţionarea existenţei lor. Aşa au luat naştere atât miturile, cât şi basmele ori legendele.

Altfel spus, termenul „mitologie" poate ataşa totalitatea miturilor dintr-o cultură . Putem localiza naşterea marilor mitologii între mezolitic şi sfârşitul neoliticului, în momentul în care oamenii îşi conturează existenţa proprie prin moduri noi de viaţa. Astfel, încep a se reliefa epic şi cele dintâi mituri coerente: „dar important e să nu confundăm vârsta unei concepţii religioase cu data primului document care o atestă "[1].

Miturile s-au transmis de la o generaţie la alta, fiind considerate sacre şi,de cele mai multe ori, au explicat începuturile lumii.

Cele patru mituri fundamentale ale lumii pot fi încadrate în patru categorii: miturile memoriale, miturile fenomenologice, miturile cosmografice şi nu în ultimul rând, miturile transcedentale.

Miturile memoriale subliniază încercarea de a găsi explicaţii diferitelor fapte stranii, neobişnuite, petrecute în mare parte la intâlnirea a două populaţii cu un nivel spiritual extrem de diferit. Se pot ramifica mai multe straturi mitologice , ce pot lua aspectul interferenţei erelor, omului primordial, revelaţiei iniţiale, evenimentelor însolite, invenţiei uneltelor, modificărilor condiţiei umane, războaielor cereşti şi nu în ultimul rând, potopului si reconstrucţiei universului postdiluvian. Printre acestea, îşi fac loc miturile animalelor fabuloase, amintind de maimuţele vorbitoare, balauri, dragoni, apariţia primelor grupuri de oameni considerate superioare animalelor, şi anume apariţia familiei, a iubirii, imoralul, cunoaşterea de sine şi nu numai. Invenţia uneltelor şi cele patru revoluţii succesive: păstorească, agrară, neolitică şi metalurgică reprezintă o altă serie esenţială ce trebuie amintită.

Miturile fenomenologicepovestesc despre fenomenele la nivel cosmic, dând naştere unor noţiuni explicative asupra întrebărilor omeneşti cu privire la existenţa omului. De aici iau naştere actul cosmogonic (întâlnirea principiului feminin cu cel masculin), antropologia (studiul oamenilor , din toate epocile), escatologia (moartea şi ideea de

1 Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* volumul I, *Cuvânt înainte,* Editura „Univers Enciclopedic ", Bucureşti, 1976, p.25.

dispariţie a omului si a întreg universului său), repetiţia manifestărilor naturii (zi / noapte , anotimpuri , terestru / cosmic), renurile fabuloase (epocile prevânătoreşti şi vânătoreşti), cadrul astral (astrele privite ca luminatori, poate chiar şi întruchiparea zeilor) şi elementele primordiale (apa, focul, pământul, aerul) .

Miturile cosmografice caracterizează zeii şi locuinţele lor. Aici putem integra subtil teogonia (crearea sau autocrearea zeilor, urmate de multiplicarea lor) , panteonul (numărul variabil al zeilor după zona geografică şi epocă) şi lumile coexistente (trei esenţiale: cerul, pământul şi subpământul)

Miturile transcedentale **,** susţinute de omul primitiv cu scopul de a desluşi contradicţiile existenţiale, capătă la rândul lor diferite forme : eroul arhetipal (un presupus model divinizat), suprastructura demonologică (credinţa în duhuri sau demoni care ar putea conduce universul), destinul, universul dual (lumină-întuneric, femelă-mascul, viaţă-moarte, bine-rău), simbolurile condiţiei umane (dorinţa omenească de a îşi depăşi condiţia), viaţa şi moartea (privite în antiteză) şi aria timpului (timpul uman ce poate fi măsurat şi timpul divin, susţinute de faptul că unele mituri îmbrăţişează absenţa timpului).

II. Miturile lumii arhaice şi moderne

Funcţia creatoare a miturilor justifică şi accentuează întreaga activitate a omului, deoarece rămân întotdeauna începutul, conceperea, sacralitatea absolută. Miturile istorisesc un model exemplar al activităţilor umane, precum arta, înţelepciunea, căsătoria şi nu în ultimul rând educaţia.

Crearea miturilor poate fi corelată cu vechile culturi populare, în vederea obţinerii unei relaţii între om şi lume. În secolul nostru, mitului i-au fost dedicate cercetări ce au atins un volum destul de mare. Pentru a înţelege mai bine problemele şi întrebările pe care le ridică mitul, ne vom opri asupra unei întrebări esenţiale, şi anume dacă aceşti creatori ai mitului comunică un adevăr sau un neadevăr. Într-un sens mai amplu şi larg, definiţiile din dicţionare acreditează o anume sinonimie între mit şi legendă, sau basm. Este reliefată o înţelegere veche a mitului ca un neadevăr, având rădăcinile în teorii propuse de antici.

Această mai veche înţelegere a mitului a fost preluată mai aproape de zilele noastre, de Max Muller. În opinia acestuia, mitul nu ar fi mai mult decât o „maladie a limbajului”. De exemplu, un munte poate ajunge să fie personificat datorită faptului că are „poale” sau „picioare”. Dar această personificare ar fi o consecinţă a insuficienţei depăşită prin metaforă:

„În ordinea mitică a cunoaşterii, o intuiţie cum ar fi cea referitoare la caracterul paradoxal al timpului, nu mai puţin, dar altfel decât cunoaşterea raţională, ascunde o meditaţie asupra lumii, un act de cunoaştere.”[2].

Încercând a descoperi taina strânsului înveliş al mitologiei române, constatăm faptul că ideea de înţelegere a basmului şi datoria de a da universului o filozofie proprie au dat naştere multor idei fanteziste. Pentru anumiţi cercetători, mitul reprezenta nici mai mult nici mai puţin decât literatura propriu-zisă. Invenţie sau nu, captarea anumitor momente importante sau reţinerea unor amintiri, mitul ocupă în literatura română un loc primordial. Strânsa legătură cu literatura noastră este împinsă la suprafaţă de ideea că cele patru mituri fundamentale specifice poporului român deschide braţele mitologiei, ramificând totul şi formând o credinţă care, în zilele noastre, poartă încă importanţa de atunci.

Mitul a fost reluat şi poate puţin transformat în literatura română, iar majoritatea scriitorilor au conceput o idee de bază de la care, credeau ei, că porneşte totul : iubirea.

2 Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Editura Univers, Colecţia Excellens, Bucureşti, 1999, p. 21

Credinţa, obiceiurile, şi tot ce ţine de tradiţia unui popor au reprezentat surse importante de inspiraţie atât pentru etnologi, cât şi pentru scriitorii care nu au vrut să renunţe la nici un eveniment important care ar fi putut avea loc în istoria neamului nostru. Mitul devine astfel nucleul unei societăţi, cu ajutorul căruia oricine poate avea acces la diferite variante ale conceperii lumii, ale folclorului românesc, creând intenţia intenţionată de exclama întregului popor necesitatea de păstrare şi transmitere a acestor inegalabile valori.

Cele patru mituri fundamentale ale literaturii româneşti sunt foarte bine conturate de istoria literară, în conformitate cu epoca din timpurile respective. Mitul pune lumea în contact direct cu natura, transmiţând ideea de apartenenţă, şi balansează raţiunea astfel încât să depăşească cu mult expresia. Este perfect subliniată identitatea de sine, creând un portret ideal al caracterelor şi al personalităţilor diverselor personaje. Claude- Levy Strauss spunea că mitul este „produsul imaginaţiei creatoare a omului primitiv, a cărui gândire sălbatică îşi construieşte modele logice de cunoaştere şi de integrare prin cunoaştere în viaţa naturii”[3].

Miturile s-au transmis de la o generaţie la alta, fiind considerate sacre, şi de cele mai multe ori au explicat începuturile lumii.

George Călinescu susţine faptul că „patru mituri sunt nutrite din ce în ce mai mult de mediile literare, tinzând a deveni pilonii unei tradiţii autohtone ”[4].

Cele patru mituri subliniate de marele critic literar sunt : „Traian şi Dochia”, reprezentând mitul etnogenezei româneşti şi totodată constituirea poporului român, „Mioriţa”, simbolizând existenţa, mai precis pastorală, a poporului nostru român, „Meşterul Manole”, prin mitul ce indică opinia noastră despre creaţie, care devine rod al suferinţei, un mit estetic, şi nu în ultimul rând „Zburătorul”, ca mit erotic.

Raportul dintre mit şi literatură este unul de o complexitate vasta, care explică şi dă un înţeles numărului foarte mare de studii şi cercetări atribuite problemei. Mitul poate fi privit ca o povestire sacră, o adevărată valoare a vieţii religioase, cu mesaje transmise spre a fi receptate în câmpuri ale adevărului. Câmpul frumosului este alcătuit din legendă, basm, şi povestiri profane, valori estetice ce poartă la rândul lor mesaje importante.

Sunt mituri la care avem acces, şi mituri la care nu. De exemplu, miturile din Eleusis sunt strict păstrate datorită secretului de iniţiere. Miturile greceşti subliniază succesul operelor literare asupra credinţelor religioase, păstrate sub forma de documente artistice . Faptul că mitologia greacă există si dăinuie şi în zilele noastre, se datorează exprimării sale printr-un şir de capodopere atât artistice, cât şi literare. Chiar şi în zilele noastre, diverse fenomene mitice continuă să dăinuie, devenind astfel constitutive în viaţa noastră ca fiinţe umane.

Diverse forme mitice sunt înfăţişate chiar în mass-media, prin diferite tipărituri, televiziune, teatru sau cinematografie. Acestea sporesc cu mult interesul oamenilor de toate vârstele, unii ajungând să fie pasionaţi şi interesaţi de acest domeniu.

Un bun exemplu de înfăţişare a mitologiei în mass-media este prezent în Statele Unite. Este vorba despre seriile de desene însoţite de scurte legende ce povestesc aventuri umoristice, numite comic – strips, unde eroii mitologici sunt întruchipaţi sub o înfăţişare modernă. În ceea ce priveşte miturile elitei, acestea au dat naştere unei indiferenţe reale faţă de curente începând cu impresionism şi terminând cu suprarealism, ajutând la îndeplinirea acestui aspect reprezentanţi oficiali ai artei, precum Rimbaud sau Van Gogh. În istorie, niciodată un artist nu a fost mai sigur pe el ca în zilele noastre, deoarece a înţeles ca important este să se arate îndrăzneţ şi inaccesibil.

3 Claude-Levy Strauss, *Antropologie culturală,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1988, p.27
4 George Călinescu*, Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p.37

Vorbind de originea mitică a literaturii, evidenţiez faptul că arhetipuri mitice supravieţuiesc chiar şi astăzi în marile capodopere ale literaturii, în romane nemuritoare. Eroul mitic este întotdeauna personajul principal. În orice roman popular întâlnim profunda luptă dintre Bine şi Rău, confruntarea dintre bine şi demon, importanţa protecţiei şi a dragostei care în final devine salvatoare.

„Mitologia operează cu mijloace nesupuse verificării experimentale, ele fiind cuprinse într-un sistem de referinţă al cărui mobil este actul magic, iar sistemul ei de gândire se manifestă prin tendinţa formelor epice concrete către abstracţii”[5]. În orice caz, fie voit, fie nevoit, miturile au guvernat societăţi întrege şi vor mai guverna interiorul multor civilizaţii de acum înainte. Indiferent de factorii ce influenţează astăzi lumea modernă, indiferent de apariţiile tumultoase, de noile creaţii de orice tip, de noile genuri în literatură, miturile vor fi întotdeauna primele care vor apărea în mintea noastră, a tuturor, atunci când vom încerca să înţelegem sau sa privim spre trecutul îndepărtat.

III. O mitologie difuză

În lucrarea Otiliei Hedeşan *Pentru o mitologie difuză,* se pune baza unei reconstituiri absolute a mitologiei româneşti. Aceasta este alcătuită din fragmente mici, deloc facile. Este o noutate în domeniul literaturii, şi mai ales o nouă poartă deschisă către înţelegerea şi cunoaşterea miturilor româneşti.

Valorile cinematografice ale textului oferă acestuia rolul de unicitate, unde un scenariu extrem de generos devine o piesa memorabilă, în care se vizează diverse probleme ale comunităţilor. Cuvântul “difuz” generează un înţeles total de împrăştiere, răspândire în toate părţile, ceva lipsit total de organizare. Tocmai, din acest motiv, textele scrise sunt privite ca puzzle-uri, în care diverse evenimente trebuie interpretate prin prisma miturilor. Un text foarte interesant şi apreciat la rândul său, compus din mai multe fragmente, face parte din lucrarea Otiliei Hedeşan, *Pentru o mitologie difuză,* şi poartă numele de *Fata Pădurii.Poveşti în gura mare.*

Aceste texte, foarte reduse ca dimensiuni, ridică personaje unice ale mitologiei tradiţionale într-un punct extrem de înalt. Întâlnim nici mai mult nici mai puţin de unsprezece puncte de vedere care susţin sau nu un anume personaj. De observat este faptul că nici unul dintre cei unsprezece povestitori nu prezintă fapte sau descrieri în ceea ce priveşte personajul principal, şi anume Fata Pădurii. Povestitorii se găsesc undeva în afara universului evocat de discurs, acesta reuşind doar să ghicească sau să îşi formeze un punct de vedere cu privire la ceea ce se întâmplă în totalitate.

Fata Pădurii devine pentru fiecare povestitor în parte un element pe care îl păstrează deoparte, cu scopul de a o descrie sau a o privi de câte ori este nevoie. De aici rezultă evidentul act de lectură neatins, dar parcă puţin pictat cu formări sau deformări. Luând cazul Fetei Pădurii, observăm faptul că numele, evenimentele şi acţiunile limitate şi nu în ultimul rând reacţiile personajelor din jur subliniază în mod evident dorinţa fiecărui povestitor de a păstra personajul principal ca un element aparte. Fie că modelează fiecare în felul lor structura mitologică, fie că o păstrează la fel, fiecare scriitor vine cu o oarecare contribuţie proprie, fie ea de ordin structural, fie de ordin imaginar.

Cele unsprezece variante prezentate în lucrarea Otiliei Hedeşan pot intensifica atât ideea de imaginaţie proprie a povestitorilor, deoarece sunt reluări ale unui model ce poate fi modelat. Ideea principală este aceea că poveştile ţăranilor din Pria cu privire la Fata

5 Victor Kernbach, *Miturile esenţiale,* Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 13

Pădurii sunt conduse de un univers mitic deosebit. Atât naratorii, cât şi spectatorii îşi mută gândurile şi trăirile în funcţie de ceea ce se întâmplă cu personajul.

Cei unsprezece povestitori păstrează o anumită distanţă, deoarece scopul lor principal este acela de a transmite mai departe o tradiţie, un mit, relatând într-un mod foarte discret şi lejer anumite tradiţii. Modul în care aceştia o percep pe Fata Pădurii este unul oarecare distinct. Pentru unii, evenimentele au avut loc într-un alt timp, cu totul altfel, iar pentru alţii totul seamănă mai mult decât perfect cu originalul.

III. Concluzii

Rezultatul final este acela că mitul prezintă un adevăr metafizic. Ideea esenţială este că fără existenţa de orice fel a mitului,ceea ce noi numim imaginaţie şi spiritualitate în special, nu ar mai putea exista. Miturile menţin trează conştiinţa multiculturală a unei alte lumi, adică supraomenescul. Întâlnim în viaţă momente în care, indiferent de faptul că nu credem în mitologie, simţim nevoia de linişte şi aprofundare, pe care nu o putem regăsi decât în mitic. Concluzia în ceea ce priveşte apartenenţa miturilor de literatură este aceea a ideii libertăţii de exprimare şi de gândire, o introducere a fabulosului pe care nimeni să nu îl poată nega. Preluarea identică a miturilor din diferite texte, sau transformarea acestora au un singur obiectiv, şi anume de a păstra şi a transmite mai departe,din generaţie în generaţie, tot ceea ce înseamnă mit

BIBLIOGRAPHY

Alain Gheerbrant,Jean Chevalier, *Dicţionar De Simboluri Vol. 1-3* ,Editura Artemis,Bucureşti,1969

Claude-Levy Strauss, *Antropologie culturală,* Editura Meridiane, Bucureşti, 1988

Daniel-Henri Pageaux, *Literatură generală şi comparată*, Editura Polirom, Iaşi, 2000

Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*, Ediţia a doua revăzută, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1993

George Călinescu, *Istoria literaturii române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983

Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers,Bucureşti,1978

Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase,* volumul I, *Cuvânt înainte,* Editura Univers Enciclopedic , Bucureşti, 1976

Otilia Hedeşan,*Pentru o mitologie difuză,* Editura Marineasa, Timişoara,2000

Silviu Angelescu, *Mitul şi literatura*, Editura Univers, Colecţia Excellens, Bucuresti, 1999

Victor Kernbach,*Mit,Mitogeneză, Mitosferă,*Casa Şcoalelor,1995

Victor Kernbach,*Miturile esenţiale,*Editura Univers Enciclopedic,1996

THE 25TH HOUR -THE HOUR OF SURVIVAL

Camelia Suciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:Our paper focuses on the impact of history upon human beings who become the object of biotechnologies evolved by power systems that ignore the unicity of each individual making him/her into a malleable tool of some political or ideological machinery. Our reading of Virgil Gheorghiu's celebrated novel, The 25th Hour frames the protagonist, Johann Moritz, as the prototypical victim of the historical chaos that the second world conflagration of the last century eventually came down to. Caught in the grips of an absurd armed conflict, experiencing the incomprehension and brutality of both camps, Moritz is the existentialist hero who, as Ihab Hassan defines him in Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel (1961), lost in a world of error cannot escape being tainted but who manages, nevertheless, to maintain"the instinct of the preservation of being" that is still allowed by different ways of fighting . As the unique image of man conflicts with the impersonal face of history, there is a reversal of the alchemist's work which releases the spirit from the prison of the body. Contrariwise, "the soul becomes prison of the body", as Michel Foucault puts it in Discipline and Punish. Birth of the Prison, a seminal book which has guided our journey through one of the labyrinths of the 20th-century history, in which by the time Moritz has found the key to biological survival, everything in the way of humanistic ideals and illusions has been lost.

Keywords : technical slave, history, power, society

Ceea ce îl singularizează pe Constantin Virgil Gheorghiu în peisajul literaturii absurdului și existențialiste de la mijlocul secolului trecut este intuiția transformării omului într-un produs al biotehnologiilor puterii, cum avea să numească fenomenul câțiva ani mai târziu filosoful francez Michel Foucault. Mecanismele sociale, edificate pe ruinele Primului Război Mondial, au creat, în cadrul câtorva regimuri totalitare sau briocratice, posibilitatea să anihileze și să transforme individul în ceea ce Constantin Virgil Gheorghiu numește, în romanul *Ora 25* prin vocea personajului Traian Korugă ,,sclav tehnic" acel ,, servitor care ne face zilnic mii de servicii . El ne împinge automobilul, ne aprinde lumina, ne toarnă apă pe mâini când ne spălăm, ne face masaje, ne spune lucruri care să ne amuze ..."[1]

Societatea, prin mișcările sale sub influența istoriei, devine un "mecanism" care transformă ființa umană într-un instrument participativ dar nu necesar prin valența umană ci prin ceea ce poate deveni sub influența acestui mecanism. Care este rezultatul unui astfel de mecanism? Ceea ce Constantin Cubleșan în *Constantin Virgil Gheorgiu Aventura unei vieți literare* numește, cu privire la romanul *Ora 25* ,, omul înfrânt ca om"[2] dar cum are loc acest proces de înfrângere a omului? Prin dezumanizare, dezumanizare

1Constantin Virgil Gheorghiu, *Ora 25,București,*Editura Omegapres,1991, p.50.
2Constantin Cubleșan, *Constantin Virgil Gheorgiu Aventura unei vieți literare,*București, Editura Sophia, 2016, p.175.

care la rândul său este un proces destul de complex redat prin ochii personajului Traian Korugă ,,Oamenii se trezesc obligați să trăiască și să se comporte după legi străine celor umane. Cine nu respectă legile mașinii –devenite legi ale societății-este sancționat. El este exclus din societatea căreia îi aparține, dar în care nu se mai poate integra, fiindcă nu-i permite condiția lui umană. De aici rezultă un sentiment de inferioritate și dorința de a imita mașina, de a se lepăda de caracterul lui de ființă umană care-l ține în centrul activității sociale."[3]

Acest proces de transformare a omului în sclav tehnic este rezultatul transformării tehnice a societății. În această ipostază omul este slab, lipsit de apărare în fața tehnicii și transformării. Peste toate acestea se năpustiește forța de nestăvilit a istoriei, războiul.

Prin observarea traseului existențial al unui țăran român textul urmărește îndeaproape societatea țesută cu firul istoriei descriind o realitate ce înglobează foarte bine perioada celui de-al doilea Război Mondial.

Studiul de față are ca scop descoperirea și evidențierea mecanismelor de apărare a omului în fața istoriei urmărind conturarea unei imagini de ansamblu a forțelor care se află în spatele evenimentelor istorice, forțe care sunt de fapt motorul ascuns al transformărilor sociale.

În ceea ce privește istoria și nararea unor evenimente care au avut loc în anumite circumstanțe istorice care pot servi ca mijloace de cunoaștere a istoriei și individului în context istoric, Alun Munslow în *Deconstructing History*[4] afirmă că ,,in writing history it is ipossible to divorce the historian from the constitution of meaning through the creation of a context, even though this is seemingly and inocently derived from the facts"[5]Imposibilitatea rupturii dintre scriitor și istorie este datorată procesului de contextualizare și recontextulizare a efectelor evenimentelor istorice ridicate la rang de universalitate.Astfel susținând Munslow[6] ,,evidence is there for us to infer meaning from and thus create historical knowledge"[7]. Mărturiile evenimentelor, dovezile istorice ale textului au ca scop devoalarea unor semnificații ascunse prin care noi putem înțelege efectele istoriei și implicit o putem recontextualiza.Interesul față de romanul *Ora 25* se datorează principiului denumit de critica istorică deconstrucționistă ,,istoric narativ" despre care Alun Munslow [8] afirmă ,, a hystorical narrative is a discourse that places disparate events in an understandble order (...). Such a narrative is an intelligible sequence of individual statements about past events and/or the experiences of people or their actions, capable of being followed by a reader while he/she is pulled through time by the author towards the conclusion"[9]. Faptele istorice devin contextul necesar pentru înțelegerea unor procese mult mai complexe cu privire la individ și rolul său social, transformările extrinsece și intrinsece prin care eltinde să devină un mijloc de cunoaștere a istoriei și a efectelor ecesteia asupra societății. Acest proces complex de cunoaștere se datorează narațiunii care devine după Munslow [10],,a complex interpretative exercise that

3Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.*, p.53.
4Alun Munslow, *Deconstructing History*, London, Routledge Taylor and Trancis Group, 2006, p.8.
5este iposibilă ruptura dintre istoric și constituirea înțelesului prin conturarea ubui context, chiar dacă aparent și în manieră inocentăderivă din fapte (**traducerea noastră**)
6Alun Munslow, *op.cit.*, p.8.
7Mărturia/dovada are rolul de a sugera semnificația și de crea cunoașterea istorică (**traducerea noastră**)
8Alun Munslow, *op.cit.* ,p.12.
9Istoricul narativ este un discurs care localizează evenimente disparate într-o ordine care poate fi înțeleasă . O astfel de narațiune este o secvență inteligibilă de mărturii individuale despre evenimente din trecut și/sau experiențele acțiunilor indivizilor care care pot fi urmărite de un cititor în timp ce el/ea este transportat/ă în timp de către autor spre efecte/concluzii (**traducerea noastră**)
10Alun Munslow, *op.cit.* , p.12.

is neither conclusively true nor false "[11] Principala condiție pentru a înțelege textele în care istoria este un mortor narativ este insuși asumarea înțelegerii semnificației textului din spatele evenimentelor istorice așa cum susține Munslow [12] ,,historical understanding is the exercise of the capacity to follow a story, where the story is known to be based on evidence and is put foward as a sincere effort to get at the story"[13].

Din punct de vedere deconstrucționist susține Derrida[14] ,, the text becomes open at both ends. The text hs no stable identity, stable origin...each act of reading < the text> is a preface to the next"[15]. În acest sens studiul de față propune analiza romanului *Ora 25* în vederea scoaterii la suprafață a semnificațiilor textului, acele semnificații care se ascund în spatele măștii evenimentelor istorice.

Este omul cu adevărat învins în fața istoriei? Cum reușește Omul să supraviețuiască istoriei, care sunt mijloacele sale de apărare în fața puterii nevăzute? Care sunt trăirile istoriei, rămâne ea o forță latentă? Acestea sunt câteva dintre întrebările pentru care studiul de față încercă să găsească răspuns.

Trebuie stabilită încă de la început "arma" cu ajutorul căreia istoria încearcă să îngenunchieze Omul. Această armă este puterea. Însuși actul de consemnare a istoriei, a evenimentelor istorice este un act de putere așa cum observă Munslow[16] ,,written history is always more than merely innocent story-telling, precisely because it is the primary vehicle for distribution of power. The very act of organising historical datain to a narrative not only constitutes an illusion of < truthful> reality, but in lending a spurious tideness to the past can ultimately serve as a mechanism for the exercise of power in contemporary society"[17]

Michel Foucault afirmă cu privire la statutul puterii că ,, este nevoie, în fond, să se admită că puterea mai curând se exercită decât se posedă, că nu constituie < privilegiul> dobândit sau păstrat al clasei dominatoare, ci efectul de ansamblu al pozițiilor strategice pe care aceasta le ocupă- efect pe care-l manifestă și îl prelungește poziția celor dominați"[18] Observăm deci că puterea este un mijloc de dominare care la rândul său nu poate fi dominat prin posesie. Puterea este, așa cum vom observa de-a lungul studiului, o iluzie, o mască a unei realități fictive, o ficțiune. Efectul imediat al puterii este de la sine înțeles dar care este efectul pe termen lung al exercitării puterii în special în contexte sociale și istorice problematice? Tot Michel Foucault afirmă în acest sens ,,trebuie mai degrabă să admitem că puterea produce cunoaștere (și nu doar favorizând cunoașterea pentru că aceasta slujește puterea sa aplicând-o pentru că este folositoare) că puterea și cunoașterea se implică direct una pe cealaltă, că nu este relație de putere fără constituirea corelativă a unui câmp de cunoaștere care să nu presupună și în același timp să dea naștere unor relații de putere"[19]

În contextul istoric al celui d-al doilea Război Mondial și sub influența unui sistem politic și social care nu mai pune accent pe latura umană a omului ci pe cea mecanică,

11 Un exercițiu complex de interpretare care nu este în mod decisiv nici adevărat nici fals (**traducerea noastră**)
12Alun Munslow, *op.cit.*, p.13.
13Înțelegrea istorică este exercițiul aptitudinii de a urmări o poveste , unde povestea este considerată a fi bazată pe fapte reale/dovezi și este înfățișată ca un efort sincer de a accede la poveste (**traducerea noastră**)
14 Alun Munslow, apud Jaques Derrida, *op.cit.* , p.17.
15Textul rămâne deschis la ambele capete, Textul nu are o identitate stabilă, o origine stabilă...fiecare act de lectură a textului este o prefață a următorului **(traducerea noastră)**
16 Alun Munslow, *op.cit.*, p.15.
17Istoria scrisă este întotdeauna mai mult decât pur și simplu o poveste nevinovată, tocmai pentru că este modalitatea de bază pentru distribuirea și folosirea puterii. Însuși procesul de organizare a informațiilor istorice în narațiune nu este doar o iluzie a unei realități fidele dar atribuind o falsă ordine desăvârșită trecutului poate servi în cele din urmă drept un mecanism pentru exercițiul puterii în societatea contemporană (**traducerea noastră**)
18Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea Închisorii*, Pitești, Editra Paralela 45, 2005, p.34.
19Michel Foucault, *op.cit.*, p.35.

tehnică, a utilităţii omului ca forţă productivă este urmărit traiectul existenţial al personajului Jon Moritz care devine ,,corpul" care trăieşte supliciile istoriei, un corp care vorbeşte însă prin vocea altui personaj Traian Korugă. Acest personaj este transformat mai întâi de toate în două identităţi sau două realităţi care nu se confundă, nu au puncte de congruenţă:Ion Moritz spiritul şi implicit puterea conştiinţei şi Ion Moritz-trupul. El trăieşte în două dimensiuni: o viaţă fizică,a trupului supus supliciilor zecilor de lagăre şi o viaţă a spiritului. Cele două realităţi sunt mediate de Traian Korugă, personajul care este glasul istoriei, glasul Omului pierdut şi măcinat în moara timpului. Michel Foucault în *A supraveghea şi a pedepsi Naşterea Închisorii*, în capitolul *Trupul condamnaţilor*, afirmă ,,corpul este tot atât de nemijlocit implicat şi într-un câmp politic, raporturile de putere operează asupra lui la o integrare imediată, îl învestesc, îl marchează, îl formează, îl supun la cazne, îl silesc să muncească, îl obligă la ceremonii, îi solicită semne. Această învestire politică a corpului este legată. Prin relaţii complexe şi reciproce, de utilizarea lui economică, într-o mare măsură corpul este învestit cu raporturi de putere şi dominaţie tocmai în calitatea lui de forţă de producţie. (...) corpul nu devine o forţă utilă decât dacă este în acelaşi timp corp productiv şi corp aservit"[20]

Urmărind destinul personajului Ion Moritz putem observa că prima bătălie dintre Moritz şi putere a fost una a trupului: nevoia de înlăturare a ,, trupului " Moritz din preajma Suzanei pentru a lăsa cale liberă plutonierului-masca puterii- Nicolae Dobrescu. Analizaând aici raporturile de putere nu putem decât să confirmăm afirmaţiile lui Michel Foucault şi să susţinem că puterea a ieşit din starea ei de latenţă prin exerciţiu, ea a fost exercitată asupra lui Moritz devenind astfel un ,,efect de ansamblu al poziţiilor strategice pe care aceasta le ocupă"[21] Care este mijlocul de exercitare a puterii asupra personajului? Contextul istoric ridicat la rangul de absurd. Dobrescu-puterea exercitată- s-a folosit de situaţia evreilor pentru înlăturarea unui fals-evreu punându-l într-o situaţie absurdă ,, Avem onoarea de a vă înainta cu escortă pe indivizii Goldengerg Marcu, doctor în drept, 30 de ani, şi Moritz Ion, lucrător agricol, 28 de ani, care cad sub prevederile legii şi ale ordinelor dumneavoastră anterioare referitoare la rechiziţionarea şi trimiterea în lagăre de muncă a tuturor evreilor şi a elementelor duboase din raza postului nostru"[22] Aceşti ,,indivizi" reprezită omul îngenunchiat în faţa istoriei, dar ce este ,,legea" care-i îngenunchează? Nimeni nu ştie, este o voce nevăzută care transformă umanul în automatism, reducând fiinţa la instinctele primare de supravieţuire. Trupul este transformat în mijloc de manifestare a puterii prin instrumente politice. Istoria, sub masca unui raport neveridic, s-a năpustiit asupra lui Moritz transformându-l iniţial în forţă productivă, aservită cum bine susţine Michel Foucault cu privire la trupul celor condamnaţi, nimicirea fizică în lagărul de muncă. Dar ce se întâmplă cu a doua dimensiune a vieţii lui Moritz, cu spiritul său, sau mai mult cum ripostează împotriva acestei nedreptăţi? Moritz reuşeşte să trăiască şi să sfideze istoria prin naivitate şi inocenţă. El trăieşte prin spiritul său inocent crezând în iluzia unei meniri grandioase pe care el o duce la îndeplinire. Lucrând la canal el îşi proiectează la nivelul conştiinţei anumite idealuri prin care el reuşeşte să-i atribuie propriului trup un scop mult mai înalt ,,Iohann Moritz ar vrea să vină candva, după ce se va termina războiul, cu Suzana şi cu băieţii lui aici, ca să le arate canalul. Atunci o să fie apă, dar el şi-a însemnat în minte locul unde a săpat. Copiii au să se minuneze. Nici n-au să poată crede că aici a fost odată un câmp pe care păşteau vitele.Vor povesti la şcoală celorlalţi copii ce a făcut tatăl lor. Ei

20Ibidem,pp.32-33.
21Michel Foucault, *op.cit*.,p.34.
22Constantin Virgil Gheorgiu, *op.cit*., p.73.

au să fie mândrii că au un asemenea tată."[23] În tot acel context nimicitor al lagărului de muncă, Moritz reușește să trăiacă în adevăratul sens al cuvântului, trăiește în lumea sa interioară prin proiecții ale viitorului. Moritz nu reușește să vadă o inutilitate în munca sa, totul trebuie să aibă un rod ce va fi cules la vremea lui, abordează situația în care se află din prisma inocenței și naivității omului de la țară care este adânc împământenit în cultura și ritualurile satului astfel încât totul trebuie să aibă un rost al său. El este imaginea omului care nu a fost deposedat de propria-i definiție, încă nu a devenit un ,,sclav tehnic".

Viața personajelor surprise în volbura evenimentelor istorice este transferată de la trup la spirit despre care Michel Foucault susține ,,sufletul,efect și instrument al unei anatomii politice , sufletul, închisoare a trupului"[24] Cum devine sufletul o închisoare a trupului? Prin faptul că el devine mijloc de proiecție al tuturor activităților umane, acțiunile specifice fiecărui îndivi nu mai sunt săvârșite fizic ci proiectate la nivelul sufletului, sufletul devine singura dovadă a unicității ființei, arma de scoatere a individului din ,,categorie" și transformarea lui în unicitate. Toată lumea exerioară trece prin filtrul sufletesc, filtru ce reduce acțiunea la trăire, lumea nu mai este atinsă, simțită prin intermediul organelor de simț, ci este proiectată la nivelul spiritului. Acest lucru se datorează și scoaterii individului din mediul natural ,, Iohann Moritz, lucrător agricol, 28 de ani"[25] universul sacru al satului în care ființa se simte ocrotită de însuși ideea previzibilulu și cunoscutului este transformată în lagăr de muncă forțată, de aici și nevoia personajului de a se proiecat în rezultatul muncii sale prin valorile mediului natural. Acest peroces marchează și inversarea raporturilor trup/suflet, sufletul nu mai trăiește prin experiențele trupului ci trupul prin experiențele sufletești, proiecțiile de viitor ale personajului devin surse de energie pentru trup ,,La început îl chinuia amintirea gospodăriei. Se gândea că i s-a stricat cărămida în curte, că Suzana n-a putut să aducă lemnele din pădure, că porumbul a rămas neprășit. Nu dormea noaptea de gânduri"[26] Observăm cum elementele mediului natural sunt cele care domină conștiința personajului, el nu este măcinat de ideea privării de libertate ca fapt ci este măcinat de imposibilitatea de a-și desfășura activitățile specifice statutului său,el este imun la mișcarea socială.

Viața pentru Iohann Moritz devine o formă de reverie, el visează cu ochii deschiși, evadează din lagăr prin imaginație, este preocupat de numeroase evenimente la care dacă ar fi martor, ar da un scop măreț existenței sale,, Iohann Moritz își închipuie de multe ori cum vor trece soldații români în Ungaria. Dacă o să mai fie în lagăr când începe lupta, de sus, din pădure, are să se poată uita la ei"[27]

Eleonorra West, un personaj care și el la rândul său încearcă să fugă din calea istoriei susține că ,, Eu nu pot schimba nimic. Când societatea îmi interzice să-mi trăiesc propria viață-să am o casă, o profesie, un bărbat- atunci lupt cu disperare și cu orice armă. Lupt ca o leoaică, cu tot instinctul de conservare al ființei mele"[28] Acest personaj evocă un element dominant al tuturor personajelor romanului ,,instinctul de conservare al ființei" acesta este motorul de luptă a personajelor împotriva istoriei și a societății. Care este însă ,,instinctul de conservare al ființei" specific lui Johann Moritz? Transformarea evocată de Michel Foucault a sufletului în inchisoare a trupului, proiectarea inocentă, naivă a trecutului în spațiul privilegiat al sufletului.

23Ibidem, p.95.
24 Michel Foucault, op.cit., p.37.
25Constantin Virgil Gheorghiu. op.cit., p.73 .
26Ibidem,p.95.
27Constantin Virgil Gheorghiu. op.cit,p.100.
28Ibidem, p.110.

În momentul în care Moritz este închis în Ungaria acesta afirmă în urma unei bătăi ,, dacă mi-au scos ieri vreun dinte n-o să mai am cu ce mânca pâinea"[29] observăm din nou aceeași manifestare a instinctului de conservare al ființei prin raportarea la lucrurile mărunte, la nevile imediate, la proiectarea viitorului. Johann Moritz trăiește în permanență cu iluzia că există un viitor după toate evenimentele prin care a trecut, este mereu surprins în ipostaza pregătirii viitorului. Istoria, societatea, transformările propriei ființe trec pe lângă el, sunt latente, inerte în fața sa, el rămâne imun istoriei. Aceasta este o metodă de apărare a ființei în fața transformării care acționează în permanență asupra trupului. Totodată Moritz se apără instinctual de efectele amalgamului de evenimente din jurul său prin refuzul de a crede că ceea ce este dincolo de propria-i ființă se află într-un continuu proces de dezumanizare și dezintegrare.

Pe de altă parte un alt mijloc de manifestare a instinctului de conservare al ființei este manifestat prin luciditate și conștientizare. Drama intelectualului care vede lumea sub toate formele ei și care este mereu cu un pas înaintea istoriei, este redată prin intermediul traiectului existențial al personajului Traian Korugă.

Traian Korugă prin luciditatea sa conștientizează mișcările cameleonice ale societății și surprinde principala sursă a demonizării istorei: societatea tehnică ,, societatea contemporană, care cuprinde un om la fiecare două sau trei duzini de sclavi tehnici, trebuie să fie organizată, ca să funcționeze după legile tehnice . Nu mai este o societate creată sută la sută după necesitățile naturii umane, ci una ridicată pe necesitățile tehnice. De aici începe drama."[30] Prin intermediul erudiției Traian Korugă reușește să simtă mișcarea istoriei înainte de a fi săvârșită, poate aceasta este cu adevărat drama intelectualului în sistemele politice , sociale, istorice, totalitare: conștientizarea schimbării și imposibilitatea de a-i ține piept, de a contracara asaltul asupra ființei. Care este omul dintre ,,duzinele de sclavi tehnici" ? Ioan Moritz, românul autentic, naiv, inocent, surprins în volbura vremurilor fără voia sa. Cu ce se confruntă el? Cu ceea ce numește Traian Korugă :cetățean ,, cetățeanul este un om care trăiește numai dimensiunea socială a vieții. Este ca un piston de mașină, nu face decât o singură mișcare și o repetă la infinit. Cetățeanul este cea mai apocaliptică fiară, apărută pe fața pământului prin încrucișarea omului cu sclavul tehnic. Are cruzimea animalului și indiferența rece a mașinii."[31]Istoria din prisma romanului *Ora 25* este construită prin cetățenii acelei societăți care ,, a devenit irespirabilă pentru om"[32] această afirmație poate fi abordată atât la propriu cât și la figurat. Tehnica a luat locul omului, epoca modernă și-a arătat ingeniozitatea totul este dominat de tehnică, iar omul? Dominat și el de scalvii tehnici prin masca ascunsă a istoriei. Lucidul Traian Korugă susține ,, dar eu știu că totul este terminat"[33] Totul era terminat în fața unei istorii absurde, atmosfera generală a romanului fiind dominată de absurd. În toate situațiile în care prizonierii au fost interogați s-au confruntat cu aceeași situație fără sens: nu putea nimeni să-i lămurească de ce erau închiși. La această situație absurdă vocea lucidă a lui Traian Korugă oferă explicația ,,civilizația occidentală, în ultima ei fază de progres, nu mai înregistrează existența individului. Și nu e nevoie de speranța ca ea să ia cunoștință de el în viitor. Această societate cunoaște numai anumite dimensiuni ale omului. Dar omul integral, ca individ, nu există pentru ea. Tu-Eleonora West-care ești nevinovată la închisoare, eu și alții ca noi *nu există*m pur și simplu. Suntem doar niște fracțiuni extrem de mici dintr-o categorie."[34]Individul este ridicat la rangul de

29Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit.* , p.128.
30Ibidem, p.53.
31Constantin Virgil Gheorgiu, *op.cit.* ,p.57.
32Ibidem, p.117.
33Constantin Virgil Hgeorgiu, *op.cit.* ,p.117.
34Ibidem, p.224.

universal, își pierde statutul de parte unică a societății și devine un om universal, înlocuibil. Istoria, sub masca unei puteri care nu are o sursă identificabilă, se năpustiește aupra ultimelor urme, răbufniri ale unicității. Arestarea, ca act, rezultat, cerință a contextului istoric devine un mijloc de pedeapsă a categoriei ,,Nu noi, adică tu și cu mine, suntem arestați:categoriile din care facem noi parte sunt arestate.”[35]altfel spus omul devine parte din întreg iar istoria pune pe tabla de șah întregul fără a ține cont de părțile constituente. Întreaga dramă a personajelor este o tablă de șah, istoria însăși se metamorfozează într-o tablă de șah și totul depinde de localizarea pionilor.Pentru pionul Ion Moritz jocul se dă din perspectivă geografică. Simpla prezență a lui Moritz p un anumit spațiu geografic devine sursă de manifestare a puterii el este arestat devenind ,,vinovat fără vină”.Sentimentul general al istoriei, căci ea simte ori în ce ipostază s-ar afla, este descris de Traian Korugă într-un dialog cu Ion Moritz ,,-Mi-s ochii acoperiți! A zis Moritz. Nu văd nimic! –Nici nu simți nimic?a întrebat Traian. –Nimic!a zis Moritz. Doar că mă sufoc. –Vezi că simți esențialul? A zis Traian trist. De ce spui că nu simți nimic? Toată lumea simte asta dar nu vrea să mărturisească! ”[36]Istoria nu simte nimic în fața distrugerii omului, ea rămâne o forță latentă spiritual, care are însă putere fizică devastatoare.

Am observat deci armele omului împotriva istoriei, felul în care el depune eforturi pentru a-și conserva ființac care este cea mai puternică dintre arme? Răspunsul este dat de caracterizarea lui Moritz foarte sugestivă în acest sens ,,Johann Mortiz a plecat cu pasul lui domol, cu umerii puțin aplecați,pufăind din pipă. Lui Traian Korugă i s-a părut dintr-o dată că-l vede pe Moritz străbătând nu curtea lagărului ci secolele istoriei, cu același pas egal, absent la ccea ce se petrece în jurul lui, cu rădăcinile înfipte adânc în pământ și cu ochii la miracolul albastru al cerului, fără să se întrebe vreodată de ce este albastru...”[37]

Modul în care omul învinge istoria este însăși rădăcina ființei sale care rămâne nestrămutată, adânc înfiptă în cultura neamului său dar care-și îndreaptă rodul spre cer, tot mai sus, pentru a atinge cele mai înalte culmi ale spiritului fără a trăda misterul prin cunoaștere și fără a renunța la demnitate.

BIBLIOGRAPHY

Cubleșan, Constantin, *Constantin Virgil Gheorghiu Aventura unei vieți literare*, București, Editura Sophia,2016

Foucault, Michel,*A supraveghea și a pedepsi Nașterea Închisorii*, Pitești, Editura Paralela 45, 2005

Gheorghiu, Constantin, Virgil, *Ora 25*, București, Editura Omegapres, 1991

Michelfelder, Dian, P., *The Gadamer-Derrida Encounter*, Albany, State University of New York Press, 1989

Munslow, Alun, *Deconstructing History*, London, Routledge Taylor & Francis Group, 2006

35Constantin Virgil Gheorghiu, *op.cit*., p.228.
36 Ibidem, p.252.
37Ibidem,p.292.

Norris, Christopher, *Deconstruction Theory and Practice*, Canada, Routeledge, 2004

Selejan, Ana, *Trădarea Intelectualilor Reeducare și prigoană*, București, Editura Cartea Românească, 2005

White, Hayden,*Tropics of Discourse Essays in Cultural Criticism*, London, The Johns Hopkins University Press, 1978

ION CHINEZU- LITERARY FRIENDSHIPS

Mirela-Iulia Cioloca
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract: Beginning with the motto "Friendship counts", I tried to identify the coordinates of Ion Chinezu's personality, who gathered around "Gând românesc" ("Romanian Thought") publication the writers of the time, but he also managed to keep friendships with some of these people. In what kind of circumstances had friendships flowered? Did they actually represent the framework of the publications development? Have they kept its longevity? One thing they certainly did was to bring out Ion Chinezu's sensibility.
Some of the friendships had as a common element the desire to bring Romanian and Hungarian nationalities closer, they were opportunities for spreading creative energies. The attraction exercised by the literary critic stems from the memories of his descendants, who always see him concerned with cultivating the spirit - both of himself and of others.

Keywords: friendship, publication development, creative energy, cultivation, spirit.

Motto: „Prietenia contează"[1]

Spațiu al întâlnirilor intelectuale din perioada interbelică, al culegerii știrilor, al verificării acestora, locul destinat erau cafenelele consacrate din Bucureștiul interbelic: *Corso, Capșa,Cafe de la Paix, Grand*, situate pe Calea Victoriei[2].Importante instituții literare, cafenelele au jucat un rol istoric în secolul al XIX-lea. Datorită faptului că puneau la dispoziție atât informația orală cât și cea printată, au fost asemănate cu agora grecească unde se prezentau și se dezbăteau opiniile publice. Cafenelele literare erau instituții cheie ale literaturii moderne, dar și subiectul nenumăratelor anecdote, schițe comice, scrise în special pentru ziare. Fiecare cafenea literară își avea propria complexitate, gradul său de lux sau dezordine nonșalantă, propria clientelă cu specificul orientării politice[3]. Cafeneaua literară *Capșa* – asociată poetului simbolist Ion Minulescu- devine locul disputelor literare dintre curente și reprezentanții săi[4].

Povestind despre braseria Corso, aflată pe Calea Victoriei în București, loc de întâlnire al scriitorilor în perioada interbelică, Vlaicu Bârna îl remarcă pe Ion Chinezu în compania lui Emil Cioran şi Petre Ţuţea. Aici întâlnirile se lungeau şi după miezul nopţii, iar atmosfera era plină de voioşie. Petre Ţuţea povestea despre procesele cu ţăranii din Cluj-Napoca, de pe vremea studenţiei sale, iar Chinezu era fascinat de personalitatea şi scriitura lui Cioran. Împreună cu cei trei, Vlaicu Bârna a colindat Calea Victoriei de mai multe ori până la sosirea dimineţii, angrenaţi în discuţii. Evocând Clujul anilor '20, menţiona că prietenia cu profesorul Ion Chinezu, dar şi cu Lucian Blaga, se încadra

[1]Această sintagmă o găsește G. Țepelea reprezentativă pentru Ion Chinezu în contextul revistei „Gând românesc", afirmație apărută în Gabriel Țepelea, *Așteptând...,Însemnări periodice 1978-1979, Însemnări periodice 1981-1982*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1997, Editura Cogito, Oradea, 1997, p.191.
[2]Dan Ciachir, *În lumea presei interbelice*,Editura Timpul, Iași, 2008, pp.52-53.
[3]Marcel Cornis- Pope (ed.), John Neubauer, *History of the literary cultures of East-Central Europe, Junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries, Volume III: The making and remaking of literary insitutions*,John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/ Philadelphia, 2004, pp.21-22.
[44]*Ibidem.*

printre „legăturile de inimă“[5]. Imaginea lui Ion Chinezu printre contemporanii săi este una agreabilă, care stârneşte doar amintiri plăcute. Care este motivul? Probabil trăsăturile personalității sale, care emanau o atracție. Deși a ajuns om cu reputație, nu a lăsat să iasă din străfundurile sufletului său niciodată vreo izbcnire a mândriei, orgoliului, superiorității intelectuale, cu toate că cea din urmă se întrezărea în mijlocul discuțiilor, nefiind însă un motiv al desconsiderării celorlalți. Timpul petrecut în orașul principal al ţării, neducând la o reşedinţă permanentă, l-a plasat printre „oaspeţi ai capitalei“, însă un „universitar activ“, recunoscut pentru meritul de conducător al revistei „Gând românesc“, în care debutase tânărul scriitor Pavel Dan[6].

Pe un fond al unui spirit glumeț se creiona individulitatea lui Ion Chinezu în mijlocul prietenilor săi. Potrivit lui Molter Károly, care glumea întotdeauna cu plăcere cu Ion Chinezu „Gluma este o chestiune de dispoziție, de atmosferă, de anturaj, deci de un anume prilej și apoi și de prietenie, de sinceritate“[7]. Umorul făcea parte din trăsăturile criticului, însă se diferenția de umorul întâlnit la tot pasul, fiind unul ales: „Umorul lui ținea de zonele înalte ale spiritului, infirmând o prejudecată nedreaptă care-i considera pe ardeleni greoi și incapabili de a gusta deliciile subțiri ale poantei“[8].

Ion Chinezu- Lucian Blaga

Fiu de preot din Ardeal, Lucian Blaga a fost interesat încă de pe băncile școlii de lecturile filozofice, în special de cele germane. Personalitatea sa a ajuns să se perfecționeze în contextul german, deoarece a studiat Universitatea la Viena, unde a realizat și un doctorat în filozofie. Fiind poet și filosof, „aceste două moduri ale spiritului cresc organic, hrănindu-se din aceeași sevă comună a personalității sale“[9]. Chinezu a fost un susținător al creației lui Blaga, iar revista „Gând românesc“ un pilon pentru opera blagiană. Încă de pe vremea studenției lui Chinezu la București, când Blaga a făcut o vizită prietenilor săi, iar criticul transilvănean se afla printre ei, iese la iveală firea emotivă a poetului: „Căci Blaga, cu toată marea încredere în steaua lui și cu toată siguranța creșterii și împlinirii ca la o stalagmită, se deprima ușor și era sensibil la ambianța de prietenie și de receptivitate“[10]. Iată cum, asemenea fluviilor care au nevoie de seva râurilor pentru a supraviețui, chiar și marii creatori își trag energia din alte surse. Ion Chinezu a fost una dintre aceste surse care l-au sprijinit pe poet și, după cum amintește Vasile Băncilă, „a încurajat multe talente și i-a fost de ajutor chiar și unui om ca Lucian Blaga“[11].

Poetul făcea parte din categoria elitelor, preocupate de cultivarea spiritului. Dorința pe care o avusese- de a urma o carieră universitară se lăsase mult așteptată. Clujul de după unire primise o recunoaștere internațională datorită dezvoltării cadrului academic, iar Universitatea din Cluj „a devenit o sursă de concurență pentru mulți, punându-se în lucru strategii complexe pentru a deveni o elită a elitei“[12]. În 25 mai 1935, Ion Chinezu îi scrisese lui Basil Munteanu :„Blaga e dezolat că e nevoit să trăiască în străinătate și

[5]Vlaicu Bârna, *Între Capşa şi Corso*, Editura Polirom, Bucureşti, 2014, p. 81.
[6]*Ibidem.*
[7]Beke György, *Fără interpret, Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile româno- maghiare*, Editura Kriterion, București, 1972, p. 43.
[8]Lucian Valea, *Oameni pe care i-am iubit*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2004, p.66.
[9]Ion Breazu,*Literatura Transilvaniei, Studii.- Articole.- Conferințe.*, Casa Școalelor, 1944, p. 354.
[10] Vasile Băncilă, *Studenția bucureşteană a lui Ion Chinezu*, Biblioteca Centrală Universitară, Cluj- Napoca, Fond Dan Culcer 110, 197?, p.6.
[11]*Ibidem*, p. 6.
[12]Lucian Nastasă, *Intelectualii și promovarea socială (Pentru o morfologie a câmpului universitar)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004, p.134.

dorește mult să ajungă profesor la Cluj, la estetică literară"[13]. Amintindu-l pe Liviu Rusu, elev al rectorului de la vremea respectivă, care își susținuse teza de doctorat în estetică și aspira de asemenea la catedră, Ion Chinezu îl consideră un obstacol în calea marilor oameni precum Blaga, Vianu, la al căror nivel nu se ridică nici pe departe. Este astfel conștient de nedreptățile care se țes în jurul valorilor: „mi se pare că asistăm încă o dată la paradoxul ridicol ce caracterizează întreaga noastră viață"[14]. Nu doar Chinezu este trist cu privire la incapacitatea sistemului de a recunoaște un om precum Blaga și de a-i acorda un post demn de el. Octav Șuluțiu simte același lucru, într-o țară în care energiile creatoare al oamenilor de valoare nu sunt folosite în beneficiul tuturor și unde „suntem obișnuiți să vedem oamenii nelalocul lor"[15]. Iar faptul că poetul ajunge să își scrie opera departe de țară îl găsește dureros. În plus, „ce infinit mai mult folos ar fi tras intelectualismul lacunar al acestei țări, dacă Lucian Blaga ar fi avut o catedră universitară...Ce minunate generații de cugetători ar putea scoate Lucian Blaga ca profesor universitar"[16]. Entuziasmul lui Octav Șuluțiu cu privirea la publicarea celui de-al treilea volum de filozofie al lui Blaga- *Cenzura transcedentală* se încovoaie sub povara suferinței morale provocate de tratamentul care i se acordă poetului, care ajunge în acest mod să nu ofere țării „decât reflexul aureolei ce i-o pune opera lui"[17]. De pregătirea sa ar fi putut beneficia generații de învățăcei: „Marea lui pregătire filozofică și mai ales virginalitatea gândirii lui sunt absolut necesare tineretului nostru universitar"[18]. Limbajul folosit de criticul literar într-o ulterioară analiză nu exprimă suficient revolta de care e cuprins: „căci nu trebuie ca acest mare creator de filozofie să solicite o catedră ca orice mediocru papagal poreclit doctor în filozofie, ci trebuie imediat chemat să intre într-o Universitate, atât de rar onorată de prezențe serioase și căreia prezența lui i-ar înălța, cu mult, prestigiul"[19]. După acestea, se pare că „Dl Lucian Blaga a fost numit prin chemare profesor titular la catedra de Filosofia culturii de la Facultatea de Litere, pe data de 1 Oct. 1938"[20]. Din 1939 Blaga va ocupa această catedră, iar prietenia dintre Blaga și Chinezu se va întări. Deși G. Bogdan- Duică va manifesta împotriviri în ceea ce privește contribuției lui Blaga la revista „Gând românesc", Chinezu avea propria opinie formată asupra operei poetului, pe care va ajunge să o analizeze criric.

Ce puncte comune găsim la cei doi- la Chinezu și Blaga? Ambii au fost demni de o catedră universitară. Blaga și-o dorise cu ardoare, dar a avut de înfruntat o serie de piedici. Chinezu a ajuns să activeze o vreme, dar nu titular, ci înlocuitor. Cei doi prieteni însă erau vrednici de a face parte dintr-un corp didactic al unei universități. Totuși, destinul nu le-a hărăzit aceasta decât într-o anumită măsură, probabil pentru că nu se potriveau cu vremurile în care trăiau. După cum afirmă Mircea Popa, poetul a avut prima dată parte de recunoaștere europeană, ceea ce a marcat de fapt reușita sa în țară : „în cazul său totul s-a petrecut invers: cucerirea patriei s-a făcut după cucerirea Europei și a trebuit să ajungă mai întâi un nume cunoscut și impus în exterior, ca să fie acceptat în interior"[21]. În concepția aceluiași critic, obstacolele pe care soarta i le punea în cale nu i-au dăunat, ci, din contră, l-au propulsat spre desăvârșirea carierei sale. Se adaugă apoi „un formidabil

[13]B. Munteanu, *Corespondențe*,Ethos, Paris, 1979, p. 296, *apud* Lucian Nastasă, *Intelectualii...*, p.144.
[14]*Ibidem.*
[15]Octav Șuluțiu, *Idei-oameni-fapte: Lucian Blaga*, în „Familia", seria III, anul I, nr. 2, aprilie 1934, p.102.
[16]*Ibidem.*
[17]*Ibidem.*
[18] Octav Șuluțiu, *Idei-oameni-fapte: Lucian Blaga*, în „Familia", seria III, anul II, nr. 3, iunie 1935, p.102.
[19]*Ibidem.*
[20]Florian Ștefănescu-Goangă, *Darea de seamă asupra anului școlar 1937-1938*, în „Anuarul Universității „Regele Ferdinand I" din Cluj", Tipografia „Cartea Românească", Cluj, 1939, p. 18.
[21]Mircea Popa, *Lucian Blaga și contemporanii săi*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 75.

noroc: în tot acest drum spre scopul tinereții sale a fost flancat de oameni care l-au iubit, care i-au recunoscut valoarea și care s-au bătut pentru impunerea ei. Unul dintre ei a fost Sextil Pușcariu, un altul a fost Ion Breazu, dar și...Ion Chinezu..."[22]

Ce altceva îi mai unise pe Blaga și Chinezu? „Credința lor înaltă în forța cuvântului"[23], care a rămas aceeași pe toată perioada vieții lor. Pentru Ion Chinezu, Lucian Blaga reprezenta „prietenul total"[24], față de care avea înalte sentimente de respect profund, conștient fiind că această prietenie îl costă enorm: „E o adevărată nenorocire să trăiești în preajma unui om mare. De exemplu cazul meu cu Blaga. Mă obosește, mă copleșește, mă absoarbe ca o ventuză. E un ritm de respirație, pe care nu-l pot suporta. Scos din făgașul obișnuințelor zilnice nu pot lucra nimic"[25]. Comparația cu activitatea lui Blaga îi creează criticului sentimentul nimicniciei: „Pe orice pun mâna mi se pare veșted...în comparație cu ce gândește și scrie Omul acesta!"[26]. Chinezu mărturisește că a devenit mai conștient de „osânda singurătății care e partea omului de excepțională măsură. Am înțeles mai profund ca oricând Luceafărul lui Eminescu"[27]. Deși au păstrat legătura mai mult prin corespondență, cei doi prieteni au reușit să mențină flacăra prieteniei, criticul demonstrându-și opinia conform căreia: „condiția cunoașterii adevărate a unui om mare e distanța"[28]. Dar, pe de altă parte, Chinezu observă că experiența cunoașterii unei personalități este marcată mai mult de compătimire, nicidecum de gelozie, remarcând costul enorm al creației și zbuciumul la care este supus creatorul.

Chiar dacă Lucian Blaga a lipsit din Cluj în perioada de entuziasme, de căutări și de crize, Ion Breazu și Ion Chinezu, cei doi critici importanți ai Clujului reușesc să insufle generației tinere de după 1930 respectul și admirația față de personalitatea ta, comentându-l admirativ și impunându-l[29]. De fapt ei erau considerați prietenii lui Blaga, fiind cei doi din Transilvania a căror părere era apreciată de poet[30]. Lui Chinezu îi trimite Blaga corecturi ale piesei *Avram Iancu* pentruaface demersurile în vederea publicării, la Chinezu apelează pentru a-i organiza sărbătoarea de după reluarea piesei la București, în 1943[31].

Ion Chinezu- Pavel Dan

După cum îl numește Olimpiu Boitoș, scriitorul este „vigurosul Pavel Dan, autorul unor nuvele de un realism crud dar și de rară vigoare epică, în care palpita viața elementară și stăpânită de superstiții a Românilor din Câmpia Transilvaniei"[32]. Pentru Pavel Dan existența sa este scrisul însuși, după cum declară în *Jurnal*: „Aș vrea să mă retrag pentru totdeauna din vârtejul lumii, să trăiesc liniștit la umbra pomilor, să stau să citesc, să scriu-mult-asta e viața mea, scrisul; fără să scriu, pentru mine nu există viață"[33]. Datorită acestei îndeletniciri ajunge să îl cunoască pe Ion Chinezu. Din scrisorile lui Pavel Dan către Ion Chinezu se poate desprinde un portret moral al scriitorului, dar se

[22]*Ibidem.*
[23]Lucian Valea, *op. cit*., p. 72.
[24]*Ibidem.*
[25] mărturisire datată 17.IX.1938, apărută în „Tribuna", 1.11.1968, *apud* Lucian Valea, *Oameni pe care i-am iubit*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2004, p. 72.
[26]*Ibidem.*
[27]*Ibidem.*
[28]*Ibid.*
[29] Petru Poantă, *Clujul interbelic. Anatomia unui miracol*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2013, p. 137.
[30]Gabriel Țepelea, *op. cit*., p. 192.
[31]*Ibidem*, pp.192-194.
[32]Olimpiu Boitoș, *Progresul cultural al Transilvaniei după Unire*, Tipografia „Cartea Românească din Cluj", Sibiu, 1942, p.67.
[33]Pavel Dan, *Jurnal*, Ediție îngrijită și prefață de Sergiu Pavel Dan, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 27.

alcătuiește, de asemenea, traseul prieteniei celor doi. În 1933, Pavel Dan, profesor pe atunci la Liceul „Sf. Vasile" din Blaj, îi mărturisește că nu a pierdut nicio ocazie de a-l căuta pe criticul literar ori de câte ori a trecut prin Cluj. Nu l-a găsit în repetate rânduri, dar află ulterior că se mutase. În lipsa unui mentor literar la Blaj, scriitorul găsește în Chinezu persoana de încredere căreia să îi acorde privilegiul de a-i citi primul nuvela *Poveste țărănească*[34]. Dacă în 1933 adresarea lui Pavel Dan era formală, subliniind aprecierea pe care o avea față de Chinezu, „Mult Stimate Domnule Profesor"[35], iar încheierea se încadra în același palier, „Cu deosebită stimă", „Cu deosebită considerație", din 1934 formalismul dispare: „Dragul meu", „Dragă Ioane", pentru ca scrisorile să cuprindă formule adresate unui prieten: „Cu dragoste", „Cu drag", „Te îmbrățișez"[36]. Evoluția acestei relații are la bază o deosebită admirație, nealterată de împrejurări. Pavel Dan păstra comorile literare în principal pentru prietenul său: „Mi se cer lucrări tot mai insistent din alte părți, dar când cred că scriu ceva bun, zic : „asta e pentru Dl. Chinezu" și o pun deoparte"[37]. Purta, în același timp, un sfâșietor regret că a ajuns să își împartă opera și cu alte reviste. Pentru el publicația lui Chinezu avea întâietate. Ar fi preferat să rămână doar cu „Gând românesc": „Dacă D-ta, când ai scos „G.r.", ori înainte chiar, mi-ai fi scris o carte poștală, n-aș mai fi pus-o pe asta[38], pe roate, și nici nu m-aș mai fi risipit, eu și alții, în atâtea părți"[39].

O existență neliniștită din cauza sărăciei în care se zbătea i-a marcat traseul vieții sale literare. Dezvăluirea acestei condiții precare o face prietenului său, căruia îi cere într-un mod hazliu să-l finanțeze în eventualitatea unei achiziții financiare: „Dacă „subvențiile" făgăduite de atâta vreme stau la tine în saci, decât să se bată banii și să-ți aprindă casa, mai bine dă din ei la oameni necăjiți și nu mă uita nici pe mine"[40].Trimițându-i o parte dintr-o operă a sa, Pavel Dan își găsește scuza în eventualitatea unei proze rău scrise și îl socotește responsabil pe Chinezu de această grabă: „vina e a ta, care mă silești de parcă te-ar prinde pe drum cântatul cocoșilor...În sfârșit, îți dau ce se poate lucra într-o săptămână. Citește, căci cred că are o calitate: nu plictisește"[41]. Cerându-i lui Chinezu revistele cu însemnările pe care acesta le făcea pe marginea lucrărilor sale, Pavel Dan își exprimă prețuirea pentru părerile criticului[42].

Sufletul empatic al lui Chinezu reiese din multe împrejurări. Vizitele pe care i le face lui Pavel Dan la spital sunt un exemplu concludent, fiindu-i mult mai mult decât critic. Îi era prieten, susținător. În 1937 Chinezu îl cheamă pe G. Țepelea să îl însoțească la spitalul de oncologie într-o astfel de vizită, atenționându-l să nu îi vorbească scriitorului de boala necruțătoare care îl zdrobea încetul cu încetul, ci să îi aducă speranță, abătându-i gândul spre literatură. Nu obligația îl purta pe criticul transilvănean prin saloanele spitalelor, ci apropierea sufletească de omul care era Pavel Dan și pe care îl vedea stingându-se încetul cu încetul. De aceea, divagațiile literare ar fi trebuit să fie de bun augur, însoțite de prezența unei persoane tinere- un student preocupat de literatură precum G.Țepelea. Pavel Dan își scrisese nuvela *Iobagii* pe patul de suferință, obținând

[34]*Addenda-din corespondența revistei «Gând românesc», Scrisori către Ion Chinezu*, în V. Fanache,*Gând românesc și epoca sa literară*, Studiu și bibliografie cu un cuvânt înainte de academician David Prodan, Editura Enciclopedică Română, București, 1973, p. 135.
[35]Pavel Dan, *op. cit*., pp. 160-162.
[36]*Ibidem*, pp. 140-147.
[37]*Addenda...*, p. 137.
[38]Este vorba de publicația „Blajul".
[39]*Addenda…*, p. 137.
[40]Pavel Dan, *op. cit.*, p. 164.
[41]*Ibidem*, p. 165.
[42]*Ibidem.*

premiu la concursul organizat de România Nouă din Cluj. S-au acordat două premii în loc de trei- Pavel Dan și V. Papilian. Deși se spera ca Papilian să renunțe la premiul său și să îi acorde banii celui care avea nevoie de ei pentru tratamentul bolii sale, nu a făcut-o[43].

În amintirea lui G. Țepelea, Ion Chinezu apare mult mai mult decât un mentor literar pentru cei care au colaborat la revista „Gând românesc". Acest lucru este atestat de arhiva revistei pe care o avusese la îndemână între anii 1967 și 1968, pusă la dispoziția sa de doamna Petronela, soția criticului, și pe care o studiase. Făcând o comparație cu *Junimea*, unde anecdota era pe primul plan, G. Țepelea găsește reprezentativă pentru criticul transilvănean prietenia. În cercul său nu vârsta sau poziția socială aveau întâietate, ci relația de prietenie[44]. Iar aceasta nu era ieftină, pretindea mult de la sine, dar și de la ceilalți : „Prietenia lui Ion Chinezu nu însemna însă rabat, ci exigență"[45]. Criticul își făcea însemnări pe marginea mauscriselor primite, a revistelor, căutând mereu metode de a le îmbunătăți. Deprinderea aceasta consacrată a criticului nefiindu-i străină, Pavel Dan, apreciindu-i opiniile, era consecvent în cererile sale de a-i trimite însemnările făcute, procedeu al cunoașterii de sine. În acest fel, „e ușor de presupus cât de departe ar fi ajuns un astfel de scriitor deschis spre critică și perfectibilitate"[46].

Când, în 2 august 1937, moare Pavel Dan, neîmplinind 30 de ani, prietenul lui, Ion Chinezu, avea 43 de ani și se luptă să îi pună în valoare opera. De aceea se adresează prietenilor cerându-le părerea, face demersuri la edituri, întreprinde acțiuni pentru ca văduva lui să primească pensie. Lucian Blaga îi apreciază opera, lucru ce reiese dintr-o scrisoare expediată din Lisabona în 27 decembrie 1938[47].

Ion Chinezu- Avram P. Todor

Neobosit traducător al operei lui Petöfi, Avram P. Todor a fost bibliotecar, specialist al literaturii maghiare la Biblioteca Academiei din București, profesor de limba și limba literatura maghiară la Universitatea din București, conferențiar, publicist. Asemeni lui Chinezu, avea aceeași dorință de a scoate la iveală valorile literaturii maghiare și pentru poporul român. Ambii împărtășeau iubirea pentru poezia poetului Ady Endre. Deseori, în timpul plimbărilor pe care le făceau cei doi, deveniți buni prieteni, Chinezu recita din poetul maghiar. Frământările sufletului său în asemenea momente dezvăluiau sensibilitatea: „Era un om cu un suflet deosebit de sensibil,...plângea între timp cu un plâns lăuntric"[48].

Avram P. Todor s-a simțit responsabil pentru sporirea interesului românilor în ceea ce privește literatura maghiară și a maghiarilor pentru literatura română. În concepția sa, conviețuirea a adus și un lucru bun- crearea unui liant spiritual. De asemenea, literaturile s-au influențat reciproc. Dacă Avram P. Todor era preocupat de traducerea autorilor români în maghiară, observând lipsa unui studiu în acest sens[49], Chinezu și-a manifestat interesul în traducerea literaturii maghiare în română. Se pare că legătura dintre cei doi prieteni fusese întreținută și de dorința de a facilita apropierea celor două naționalități: română și maghiară.

[43]Gabriel Țepelea, *op. cit*., p. 190.
[44]*Ibidem*, p. 191.
[45]*Ibidem.*
[46]*Ibid*., p.192.
[47]*Ibid*.

[48]Avram P. Todor, *Confluențe literare româno-maghiare*, Îngrijirea ediției, note și prefață de David Gyula, Editura Kriterion, București, 1983, p. 359.
[49] David Gyula, *Moștenirea lui Avram P. Todor* în Avram P. Todor, *op. cit*., p. 12.

Ion Chinezu-Lucian Valea

Cuprinzându-l pe Ion Chinezu printre oamenii dragi ai săi, Lucian Valea și-l consideră prieten. Declarația din titlul cărții unde e încadrat spune totul- *Oameni pe care i-am iubit.* Se va simți legat de critic, îl va audia în diverse ocazii, dar va avea și oportunitatea să îl întâlnească într-o atmosferă mai apropiată. După anul 1945, când nu va mai fi diplomat și se va dedica traducerilor, Ion Chinezu vine verile în satul Valea Vinului, în Munții Rodnei, unde se va întâlni cu Lucian Valea. Într-una din aceste ocazii, dorind să afle proveniența numelui Chinezu, participă la o lecție de istorie. Astfel, află că termenul de „judex-judele" era folosit pentru cel care avea în proprietatea sa pământ, era liber și conducător de obște. La sosirea slavilor, aceștia i-au spus cneaz. Când au venit ungurii în Transilvania i-au spus „kenez", varianta română pentru chinez. Odată cu trecerea timpului însă, cei care purtau acest nume sărăcesc iar termenul devine mai mult o „poreclă de laudă". Țăranii simpli ajung să se mândrească numai cu faptul că sunt de-ai lui chinezu...cutare, adică se trag dintr-un personaj ilustru. Cu ce altceva se puteau lăuda niște bieți români săraci, în fața însemnelor nobiliare, decât cu un titlu ce-l purtau bunii lor..."[50] În preajma unui astfel de om nu se putea decât învăța continuu. Dar Chinezu își recunoaște lipsa de însemnătate în fața altor oameni de seamă care erau foarte informați în discuțiile lor despre istoria popoarelor[51].

Toate aceste legături de prietenie pun în lumină profunzimea personalității lui Ion Chinezu, care s-a conturat în raport cu cei din jurul său, pe care i-a influențat, modelat, sfătuit, cu care a avut afinități spirituale și valori comune împărtășite. Prietenia cu unii dintre ei, precum Pavel Dan, a înflorit tocmai în mijlocul necazurilor și suferințelor, care au pus-o astfel în valoare. Versurile pe care cardinalul Alexandru Todea le-a scris și le-a adresat soției lui Radu Brateș cu ocazia morții soțului ei, se potrivesc pe deplin și în legătură cu plecarea prietenului său, Ion Chinezu : „Pe cer, când soarele-i apus,/ De ce să plângi, privind în sus?/ Mai bine ochii-n jos să-i pleci,/ Să vezi pământul pe unde treci!/ El nu e mort!Trăiește-n veci,/ E numai dus!"[52]

Bibliografie

Bibliografie critică

Băncilă, Vasile, *Studenția bucureșteană a lui Ion Chinezu*, Biblioteca Centrală Universitară, Cluj- Napoca, Fond Dan Culcer 110, 197?

Beke, György, *Fără interpret, Convorbiri cu 56 de scriitori despre relațiile româno- maghiare,* Editura Kriterion, București, 1972

Brateș, Radu, *Scrieri inedite*, Ediție îngrijită și evocare biobliografică de Liana Biriș, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009

Ciachir, Dan, *În lumea presei interbelice*, Editura Timpul, Iași, 2008

Dan, Pavel, *Jurnal*, Ediție îngrijită și prefață de Sergiu Pavel Dan, Editura Dacia, Cluj, 1974

Fanache, Vasile, *Gând românesc și epoca sa literară*, Studiu și bibliografie cu un cuvânt înainte de academician David Prodan, Editura Enciclopedică Română, București, 1973

Munteanu, Bazil, *Corespondențe*, Ethos, Paris, 1979

[50]Lucian Valea,*op. cit.*, p.71.

[51]*Ibidem*, p.72.

[52]Versurilesunt extrase din scrisoarea lui Alexandru Todea trimisă din Reghin la 17.VII.1973, apărută în Radu Brateș, *Scrieri inedite*, Ediție îngrijită și evocare biobliografică de Liana Biriș, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p.49.

Nastasă, Lucian, *Intelectualii și promovarea socială (Pentru o morfologie a câmpului universitar)*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2004

Popa, Mircea, *Lucian Blaga și contemporanii săi*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007

Țepelea, Gabriel, *Așteptând...,Însemnări periodice 1978-1979, Însemnări periodice 1981-1982*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1997, Editura Cogito, Oradea, 1997

Valea, Lucian, *Oameni pe care i-am iubit*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2004

Articole și studii în periodice

Ștefănescu-Goangă, Florian, *Darea de seamă asupra anului școlar 1937-1938*, în „Anuarul Universității „Regele Ferdinand I“ din Cluj“, Tipografia „Cartea Românească“, Cluj, 1939

Șuluțiu, Octav, *Idei-oameni-fapte: Lucian Blaga*, în „Familia“, seria III, anul I, nr. 2, aprilie 1934

Șuluțiu, Octav, *Idei-oameni-fapte: Lucian Blaga*, în „Familia“, seria III, anul II, nr. 3, iunie 1935

ION VLASIU – HIGHLIGHTS OF POETRY

Delia-Maria Roşca (Răuţă-Roşca)
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:Ion Vlasiu was forced into the journalistic life of the early interwar period. It begins in 1932, with the poem Masinism, in the magazine "A New World". If urban space narrows down time, returning to the original space causes a verticality of it, releasing the self from fear, constraints, fear of novelty and alterity. Far from home, from the original matrix, where it feels its own condition of reconciliation, which is, in the city's space, a space of alienation, the ego is not as whole, it loses inner harmony, balance and serenity.
Literature represented for Ion Vlasiu a continuous aspiration, a temptation and a vocation, alongside the other, more powerful, dominant, artistic vocation. Sometimes Vlasiu even had the impression that literature abducted him from the time he had to devote himself to his authentic, plastic. In the space of literature, poetry has played an important role in the whole of Ion Vlasiu's creation, a role as editorial certified by volume, postum, "Vlassia and other poem"s, a volume that reflects the writer's passion for the word invested with poeticity. The fascination with poetry can be proved by the fact that the debut in literature is under the sign of lyricism. At the same time, Vlasiu's autobiographical creation offers little evidence of aspiration to poetry, even though Vlasiu has retained many poetic texts (twenty files) in the manuscript, thus having some reserve in publishing his poems.
Poetic poems are under the mark of avant-garde, revealing a state of revolt, of juvenile terrorism. These poems aim to free themselves from the tyranny of patterns, of predetermined patterns, the poet resorting to a heterogeneous language, based on the blending of stylistic registers and emotional tones. Later, the poet exercises his lyrical talent in two dimensions, seemingly antinomic, but in reality converging. It is, on the one hand, the recourse to the literary values and valences of tradition and even of a traditionalist vision, using some specific traditionalist models (nostalgia for original harmony, the aspiration of reconciliation with nature, the reverie to the native space) on the other hand, an orientation towards modernist poetic values with everything they bring as a result of problematic interrogations or attempts."

Keywords: vanguardism, lyricism, love, nature, melancholy.

Ion Vlasiu s-a impus în viaţa publicistică a epocii interbelice de timpuriu. El debutează în 1932, cu poezia Maşinism, în revista „O lume nouă". Momentul e rememorat în câteva însemnări autobiografice: „Debutasem ca poet într-o revistă scoasă de un fost tinichigiu de la C.F.R., un om şi inteligent şi îndrăzneţ, gata să ia lumea în piept. Plecase şi el din Ateliere, obsedat ca şi mine de perspectiva unei alte vieţi. El ştia cum găsise bani pentru a tipări o revistă, destul că întâlnindu-ne mi-a cerut colaborarea.

- Nu mai scriu, i-am spus.
- De ce? Trebuie să scriem!

Era atât de ferm, încât m-am supus.

Am intrat la un restaurant, am cerut o sticlă de vin şi o coală de hârtie pe care am scris o poezie fără ştersături, intitulată: *Maşinism.*"[1]

Dacă spaţiul urban îngustează timpul, întoarcerea la spaţiul originar provoacă o verticalizare a lui, eliberând elude spaime, de constrângeri, de spaima noutăţii şi a

1 Ion Vlasiu, *Succes moral*, Editura Eminescu,Bucureşti, 1985, p. 13.

alterităţii. Aflat departe de spaţiul natal, de matricea originară, acolo unde îşi resimte propria condiţie ca împăcare, aflat, aşadar în spaţiul citadin, spaţiu al înstrăinării, eul nu este parcă întreg, îşi pierde armonia interioară, echilibrul şi seninătatea: „Mi-e dor de pământul ţării ondulat, voluptuos ca pântecele unei femei. La Bucureşti e acoperit cu beton, poate de aceea mă simt în vânt, fără echilibru, atras mai mult de moarte decât de viaţă. Când mă gândesc la Ogra, curg ape limpezi peste mine, le simt pe spinare, lunecă încet ca pe-o piatră."[2] Dacă existenţa citadină îi provoacă un sentiment de înstrăinare, de inadaptare şi de respingere, reîntoarcerea în spaţiul copilărieiare darul de a reface profilul propriei identităţi, de regăsire a timpului originilor, dar şi de a regăsi bucuria de a trăi în mijlocul unei naturi armonioase: „În fond sunt un simplu fugar aici. Caut o certitudine fiindcă iluzia m-a scos cu totul din realitate. Satul… Satul meu! Satul acesta prăfuit cu salcâmi săraci, pus aici în înfundătura acestor dealuri pe valea seacă a Iclodului, locul meu de naştere e un sat necăjit, un colţ de lume scos din dinamica ei, uitat cum sunt toate satele României. Dar eu găsesc aici poezia."[3]

Literatura a reprezentat pentru Ion Vlasiu o aspiraţie continuă, o tentaţie şi o vocaţie, alături de cealaltă vocaţie, mult mai puternică, dominantă, aceea artistică. Uneori, Vlasiu avea chiar impresia că literatura îi răpeşte din timpul care trebuia dedicat menirii sale autentice, aceea de artist plastic. În spaţiul literaturii, poezia a ocupat un rol important în ansamblul creaţiei lui Ion Vlasiu, rol atestat editorial prin volumul, postum,*Vlăsiile şi alte poeme*[4], volum care reflectă pasiunea scriitorului pentru cuvântul învestit cu poeticitate. Fascinaţia faţă de poezie poate fi probată şi prin faptul că debutul în literatură stă sub semnul lirismului. În acelaşi timp,creaţia autobiografică a lui Vlasiu oferă nu puţine dovezi aleaspiraţiei spre poezie, chiar dacă Vlasiu a păstrat în manuscris numeroase texte poetice (douăzeci de dosare), având aşadar o anumită rezervă în a-şi publica poemele. Scriitorul Ion Brad, prieten cu Ion Vlasiu, încearcă să ofere o explicaţie a acestei reticenţe: „Cred că această rezervă faţă de preocupările sale poetice putea să vină dintr-o sfială a artistului acuzat uneori că prea se împrăştie în atâtea genuri diferite [...]. Cred că un alt motiv putea să fie acela că, mulţi ani la rând, printre cei care îl căutau mai des la atelier se numărau poeţi ca Ion Horea, Tiberiu Utan, Alexandru Căprariu şi subsemnatul, aproape toţi scriind în prozodie clasică – ritm şi rimă – ceea ce Ion Vlasiu nu agrea întotdeauna. [...] Maestrul nu le dădea prea mare importanţă. El punea accentul, eminescian, pe idei şi pe imagini, căutând totdeauna esenţialul, cum aveam să observ, cu întârziere, atunci când, după moartea sa precipitată, am descoperit, în sfârşit *Vlăsiile*. Vreo douăzeci de dosare, puse într-o anumită ordine de artist, iar ceva mai târziu revăzute cu atenţie, fără imixtiuni, de distinsa şi delicata doamnă Marina Lupaş-Vlasiu, grăbită şi ea să-şi urmeze soţul în lumea umbrelor (1 mai 1998). Pe câteva dintre aceste dosare Ion Vlasiu scrisese cu carioca, recitit şi corectat 1981, 1988, 1995, 1997, deci, i-au fost dragi aceste caiete de poezii, transcrise de dactilografă de mai multe ori, şi s-a ocupat de ţinuta lor până în pragul morţii."[5]

Poeziile de început[6]se situează sub amprenta avangardismului, relevând o stare de revoltă, de teribilism juvenil. Aceste poeme îşi propun să se elibereze de tirania modelelor, a unor tipare prestabilite,poetul recurgând la un limbaj eterogen, fundamentat pe amestecul unor registre stilistice şi tonalităţiafective. Semnificaţia unor poeme relevă primejdia automatizării, a pierderii reperelor fiinţei umane, într-o societate influenţată tot

2*Ibidem*, p. 23.
3*Ibidem*, p. 188.
4 Ion Vlasiu, *Vlăsiile şi alte poeme*. Prefaţă de Ion Brad, Editura Ardealul, Târgu Mureş, 2004.
5 Ion Brad, *În căutarea „Vlăsiilor"*, prefaţă la Ion Vlasiu, *Vlăsiile şi alte poeme*, ediţia citată, p. 4-5.
6 Poezii care au fost prezentate, unele, în Cenaclul lui Victor Papilian, altele în grupuri de prieteni, o altă categorie de poeme fiind cele publicate sub pseudonim în publicaţiile interbelice.

mai mult de cultul vitezei, al maşinii, al mecanicii lipsite de conţinut uman: „Svrrr!…/ Svr!/ Elicea desparte văzduhul/ în două –/ în trei/ în şapte,/ în şaptesprezece – / şi trece,/ de oţel rece mahmur – Svr! Svrrr!… Angrenaje de fier lucitor/ se-ntâlnesc /se sporovăiesc…/ Roţi se-nvârtesc/ Ciocane se izbesc – / se sfădesc între ele cu de la sine putere/ H a u h u …/ H a u h u … /H a u h u …/ U uuu …/ Fără simţiri/ fără dureri/ într-un haotic/ joc desfrânat/ şi drăcesc./ Flăcări se-nvăluie,/ se-mpletesc,/ se mistuie /şi ţâşnesc /pe verticale/ canale albastre/ fâşii de fum:/ pentru Belzebuth osanale – /şi pentru oameni otravă /O t r a - v ă …/ O t r a - v ă … /O t r a - v ă …”[7]. Este conturat aici peisajul unei societăţi dominate de tehnologie, influenţate de industrializare, o societate care îşi pierde tot mai mult latura spirituală, dimensiunea afectivităţii, invadată în mod brutal de materialitate, de concret, de fantasmele despiritualizării prin forţa malefică a maşinilor, care se impune tot mai mult. Desigur, o astfel de viziune se înscrie într-una dintre dimensiunile tematice ale poeziei avangardiste româneşti, în care este desenată, în culori aproape apocaliptice, dezumanizarea sub semnul supremaţiei tehnologiei şi industrializării, într-o lume ce îşi pierde progresiv articulaţiile spiritualităţii, din cauza transformării fiinţei umane într-un mecanism, o marionetă lipsită de iniţiativă, într-un univers redus la dinamica tehnicii.

Perioada începuturilor poetice ale lui Ion Vlasiu este marcată, însă, şi de unele încercări lirice în care se regăsesc tonalităţi subiective, rezonanţe afective ce stau sub semnul sentimentului iubirii, desenat în imagini fragile, sugestive şi plastice:: „Ninge peste lume, ningă,/ Să mă-ngroape neaua mai curând./ Voi muri cu amintirea Ei în gând,/ Nopţile cu lună să mă plângă.// Pe mormântul meu proaspăt săpat/ Lacrimi calde vor topi zăpezi/ Pe colină brazii vor fi verzi…/ O să tacă gândul, liniştit,/ Vânturi calde vor sufla mereu,/ O să-mi fie somnul tot mai greu…”[8]. Alteori, caracterul autobiografic este mult mai marcat, poetul apelând la imagini concrete, la anecdotic, la întâmplări, gesturi şi cuvinte de fiecare zi: „Păcat că trece viaţa mea/ Chiar când vrei s-o legi de ceva./ Am făcut totul să nu treacă în zadar./ Aşa i-am cunoscut preţul:/ Iubind.../ Ca săracul ce-şi împarte pita lui neagră.../ La marginea drumului./ Eu le-am spus tuturor/ Bine aţi venit!/ Am cunoscut oameni mulţi/ Şi toţi erau bolnavi de neîncredere,/ Roşi de cancerul singurătăţii./ Eşti totdeauna singur/ când nu iubeşti pe nimeni./ iubirea ce-i:/ Să te dai pe tine întreg/ să arzi pe rugul vieţii în flăcări/ Şi să nu strigi./ De fapt iubirea e o chestiune personală/ se poate şi fără/ Murind încet,/ De câte ori am înviat pe marginea mormântului./ Aşa am descoperit prietenia,/ Hrana abstractă/ Cu care se hrăneşte poetul./ Biografia mea n-are nimic deosebit/ Atât că nicio zi nu seamănă cu alta./ Da! Asta e o cauză gravă/ am un caracter instabil/ Poate de aceea îmiplac elefanţii./ Şi pentru câini am o slăbiciune/ Când nu latră./ S-ar zice că sunt un om bun/ De ce să nu fiu?/Am o singură îndoială./ Fac răul din greşeală.// Într-o zi când eram furios/ Că nimic nu-mi ieşea bine,/ M-am dus la gară/ Şi tocmai intra cu viteză mare/ Un tren de marfă./ Oare să spun?/Da! Cu un singur cot/ L-am împins pe şeful gării sub roate./ Unul care tot făcea semne/ Cu un steguleţ./ Erau mulţi acolo/ Nu s-a băgat de seamă./ Aşteptam să strige/ Dar nu s-a auzit nimic./ Mi-am aprins o ţigară./ Cred că şeful a murit de frică/ Şi ce fudul tot făcea el semne/ cu steguleţul roşu./ Asta a fost doar începutul/ Pe urmă am făcut obişnuinţă:/ Lucram cu cotul fără să aleg/ Într-o clipă îl aruncam sub roată./ Odios!/ Totuşi să nu exagerăm/ Crima nu e nimic./ Ura cu care comiţi crimele e urată/ Asta lipsea din romanul poliţist/ Cu care mi-amînceput cariera de scriitor: URA!/ Mai ales ura de clasă e o treabă/ Cu care nu mă împac./ deşi sunt un comunist înnăscut/ Vreau să spun un revoltat./ Dar să nu uit/ Dorinţa mea cea mai mare/ Neîmplinită/ Este să devin poet./Credeţi că se

7 Ion Vlasiu, *Maşinism*, în „O lume nouă”, an I, nr. 1, 1932, p. 16.
8 Ion Vlasiu, [*Ninge peste lume*...] în *Drum spre oameni*, vol. II, Editura Eminescu, Bucureşti, 1970, p. 306.

poate?/Am trimis versuri şi la poşta redacţiei/ Şi am fost încurajat/ Mi-au dat sfaturi utile/ Să scriu mai concentrat/ Eventual cu rime./ Sună mai bine."

În astfel de poeme, ezitante sub raportul construcţiei, al scenografiei lirice şi al figurării afectelor, regăsim, prefigurate, principalele teme, dar şi tonalităţi de sensibilitate, ale poeziei de mai târziu. Se desenează, în textele poetice de la începuturi, două registre afective mai importante: sentimentul de suferinţă, de cădere, de surpare interioară şi, o altă stare sufletească, opusă, de dinamism, de exaltareprin care eul încearcă să îşi elibereze toate energiile interioare în imagini lirice sugestive, prin sinceritate, prin acuitatea trăirii, prin forţa dinamică a imaginarului. Chiar dacă aceste creaţii stau, mai degrabă, sub semnul unor încercări, tatonări ale lirismului, ele sunt interesante prin dezvăluirea diversităţii de forme de expresie literară la care apelează tânărul artist, încercând să-şi nuanţeze în scris sentimentele în modalităţi dintre cele mai diferite.

Mai târziu, poetul îşi exersează talentul liric în două dimensiuni în aparenţă antinomice, însă în realitate convergente. Este vorba, pe de o parte, de recursul la valorile şi valenţele literare ale tradiţiei şi chiar ale unei viziuni tradiţionaliste, recurgându-se la unele modele specific tradiţionaliste (nostalgia după armonia originară, aspiraţia de împăcare cu natura, reveria spaţiului natal) şi, pe de altă parte, de o orientare spre valorile poetice moderniste cu tot ceea ce aduc ele ca rezultat al unor interogaţii sau tentative problematizante. Evident, aceste două dimensiuni ale poeziei lui Ion Vlasiu, contradictorii în aparenţă, se completează, converg spre făurirea unei imagini duale a poetului, frământat, cu o conştiinţă atentă la contradicţiile lumii contemporane, la tensiunile pe care societatea modernă le trasează pe harta sensibilităţii umane, între sacralitate şi profan, între valorile autentice ale eului şi instinctualizare sau automatizare prin forţa impusă lumii de invazia industrializării.

Poezia lui Ion Vlasiu se caracterizează, din perspectiva formei ei, prin sugestia clarităţii, prin echilibru şi limpezime, printr-o exprimare simplă, poezia fiind, pentru artist „un alfabet mai larg, un sistem mai concis, simplificat la maximum pentru transmiterea unui conţinut de nedescris altfel, inexistent pe plan istoric fără metamorfozarea lui".[9] Personalitate, poetizare, util, simplitate, sunt elemente-cheie ale poeticii lui Ion Vlasiu, a cărui sensibilitate simte nevoia de a se exprima în modul cel mai simplu şi mai direct „un alfabet mai larg, un sistem mai concis, simplificat la maximum pentru transmiterea unui conţinut de nedescris altfel, inexistent pe plan istoric fără metamorfozarea lui".[10]

O dimensiune esenţială a poeziei lui Ion Vlasiu o reprezintă explorarea relaţiilor eului cu sine şi cu universul, reliefându-se acele elemente care îi conferă poetului individualitate, amprentă spirituală proprie. Se poate vorbi, în cazul poeziei lui Ion Vlasiu, despre o „lirică a eului" (*IchLyrik*), prin care în centrul poemului se regăseşte eul, cu toate metamorfozele sale de ordin biografic şi afectiv, în două ipostazieri: un eu individualizat, prin care este figurată fiinţa umană în semnificaţia ei generală şi un eu supraindividual, care este *creatorul*, ca esenţă legitimă a fiinţării umane. Este o lirică ce îşi propune autoreprezentarea, dar şi ancorarea eului în lumea percepţiilor senzoriale, printr-un demers care circumscrie experienţa cunoaşterii umane, ca esenţă a existenţei, autorul punând în lumină acele sentimente, stări şi idei ce conferă legitimitate şi identitate fiinţei umane, atât în sfera individualităţii sale intrinseci, cât şi prin raportare la ceilalţi. Poeziile lui Ion Vlasiu, scrise la vârste diferite ale autorului, sunt tributare unor concepţii estetice

10 Ion Vlasiu, *În spaţiu şi timp*, III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 172.
10 Ion Vlasiu, *În spaţiu şi timp*, III, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 172

diverse, unor influenţe, dare ele redau, în acelaşi timp, cu fidelitate, parcursul literar al autorului, reprezentând o imagine a vârstelor poetice pe care le-a străbătut Ion Vlasiu.

BIBLIOGRAPHY

Băciuţ, Nicolae, Ion Vlasiu - Dincoace de spaţiu şi timp, Târgu-Mureş, Editura Nico, 2008

Brad, Ion, Artist al renaşterii: Ion Vlasiu. Evocări, în spaţiu şi timp, în Aicea, printre ardeleni, Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2007.

Brad, Ion,În căutarea „Vlăsiilor”, prefaţă la Ion Vlasiu, Vlăsiile şi alte poeme, Editura Ardealul, Târgu-Mureş, 2004.

Chinezu, Ion, Pagini de critică. Ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Negoiţescu, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969.

THE TERRIFYNG FANTASTIC IN THE WORK OF THE SCIENTIST WITH A WRITER'S IMAGINATION (VICTOR PAPILIAN)

Diana Teodora Cozma
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:The present paper wants to present the fantastic work of Victor Papilian, the scientist with the imagination of a writer. The consistency of the writer`s work is found in his short stories having various fantastic themes.
The terrifying fantastic of an experimental type offers Victor Papilian the possibility to decipher innovating features and aspects of human behavior, trying also an adequacy as accurate as possible to reality. The mysterious part of life cannot be denied as it enriches the process of knowledge.
The author of "Igor`s Manequin" successfully contributes with his innovative creation to the diversification of the Romanian fantastic prose, which, most certainly is placed under the sign of the sensational.

Keywords: terrifying, miraculous, anatomic, experimental, science-fiction.

Sergiu Pavel Dan, consideră opera lui Victor Papilian, ca fiind una remarcabilă, iar despre acesta afirmă că este o „personalitate înzestrată cu o neobişnuită disponibilitate spirituală, consumată efervescent în variate domenii de activitate (dascăl universitar, autor de preţuite tratate şi studii medicale, scriitor, violonist, animator muzical, întemeietor de cenaclu şi revistă literară)"[1].

Datorită acestui caracter proteic, scriitorul abordează o nuvelistică excepțională, pe teme fantastice, după ce ne dezvăluie, în prealabil, calitatea sa de om de ştiinţă. „Toată lumea ştie că sunt profesor de anatomie, ca atare, om, în primul rând, cumpănit de judecată, bun observator şi conştiincios interpret al faptului de experienţă"[2]. Este citatul, cu care începe una dintre nuvelele sale.

Partea cea mai rezistentă și cea mai surprinzătoare, a operei lui Victor Papilian, ne-o oferită nuvelistica sa pe teme fantastice. Fantasticul îi oferă scriitorului posibilitatea de a pătrunde în prealabil, în cele mai ascunse colțuri ale conştiinţei omeneşti, de a descifra trăsături şi aspecte inedite de comportament, de a creiona foarte precis, drumul unei cunoaşteri ce ține de natura umană, pe care el, ca medic, s-a străduit s-o pună într-o lumină cât mai exactă și completă.

Latura fantastică a lui Victor Papilian urmărește o adecvare cât mai fină la real, care ne scapă de cele mai multe ori. Vorbim aici, de acea latură de mister a vieții, pe care n-o putem nega, și care reușește cu succes să îmbogățească procesul cunoașterii. Crearea unor ipostaze noi, întreținerea unui dialog permanent viu cu necunoscutul, și cu toți factorii neprevăzuți ai conștiinței umane, sunt doar câteva dintre aspectele inedite prezente în proza fantastică a lui Victor Papilian.

1 Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, pag, 206
2 Ibidem., p.206

Sergiu Pavel Dan, îl compară pe Victor Papilian, cu Cezar Petrescu(din Baletul mecanic) prin faptul că, amândoi îi atribuie savantului „rolul insidios de cal troian, menit să ratifice cu prestigiul său realitatea unor conexiuni enigmatice”[3].

În numeroasele lui studii despre memorie, scriitorul afirmă. „Memoria nu este o funcţiune a creierului, ci a organelor de simţ“. Afirmaţie susţinută de un medic, în Manechinul lui Igor. In consecinţă, pe retina unui muribund va putea fi întotdeauna fotografiată imaginea fiinţei iubite. Ceea ce şi încearcă să demonstreze materia narativă. „Ochiul are două feluri de sensibilităţi, una pentru lumină, cealaltă pentru coloare...“[4]

Victor Papilian, ca autentic autor fantastic „se joacă“, la modul superior, cu spaima; aducându-le totodată un elogiu, colegilor de breaslă: „Doctorii! Ce neam de oameni drăguţi, dar ce adunare de oameni comozi! La ei, totul e simplu, perfect şi firesc. În realitate, ia nişte străini de cetatea spiritului, nişte rătăciţi de cărarea adevărului. În afară de scoaterea apendicelui şi deschiderea colecţiunilor supurale, toată virtutea lor lecuitoare se reduce la morfină şi... psihanaliză.”[5]

Sergiu Pavel Dan, aduce în discuţie termenul de „flăcări ale iadului”, susţinând că, savantul, meditează asupra acestora. În volumul *Sufletul lui Faust* (1928), autorul mărturisește: „Raiul e locaşul oamenilor cu conştiinţa tare! [...] în schimb, în iad sunt sufletele oamenilor simpli. [...] Aci sosesc fiii rătăciţi spre a-şi găsi părinţii şi amanţii despărţiţi spre a se iubi în voie. În iad gândesc, spre bucuria altora, sufletele cuminţilor cu remuşcări pentru cuminţenia lor, rătăcesc misticii, pentru care raţiunea pură a fost povară [...] şi sufletele păcătoşilor sublimi, care au putut ierta de şaptezeci de ori câte şapte.”[6]

Această „seducţie a iadului, în care (culmea ereziei!) este situat chiar şi Isus, constituie, se pare, mobilul suprem al fantasticului (esenţial frenetic) la Victor Papilian. Refacem, aşadar, cunoştinţa cu eternul *daimonion* romantic, ingenium negreşit mai relevant, în împrejurarea de faţă, decât formula paradoxurilor ştiinţifice ori decât apologia ortodoxismului hieratic”[7].

Pentru Papilian, „laboratorul omului de ştiinţă nu e suficient, căci e prea prozaic şi nu oferă decât date dinainte prevăzute. Realitatea e însă alta. Laboratorul are o neutralitate de bisericuţă ; convingerea înlocuită prin ritual; taine prefăcute în dogme; critica aranjată după un singur tipic; şi mai ales, un anumit pontificalism, îndreptând gândirea spre silnic sau pe nesimţite, către un ţel hotărât de mai înainte." [8]

Victor Papilian îşi organizează diform materialul, dându-i o anumită coerenţă. Autorul este un „visător, lui îi place să viseze şi să facă asociaţii şi combinaţii noi,dar mai ales este capabil să răstoarne ipotezele facile, oferindu-le o nouă orientare, derutând cu succes cititorul. Toată această activitate ce ține de intelectualism, nu e decât o „prelungire a muncii sale de savant şi de om de ştiinţă, nu e decât recreaţia şi jocul pe care şi-l permite cel aşezat sub semnul lui Aesculap”[9].

Gama de situaţii care „facilitează fantasticul este în cazul lui Papilian extrem de întinsă. Ea merge de la simple obsesii, fixaţii şi freudism, spre forme tot mai acute de miraculos creştin şi hagiografic, iar de aici spre fantasticul anatomic şi experimentalist, bazat pe experimente şi teorii ştiinţifice, cu o aparenţă logică impecabilă, dar în realitate greu de crezut”[10].

3 Sergiu Pavel Dan, *op.cit.*, p. 207
4*Ibidem.*, p.207
5*Ibidem.*,p. 208
6*Ibidem.*,p. 2010
7*ibidem*
8 Victor Papilian, *op. cit*, P.VII
9*ibidem*
10*ibidem*

Producţia fantastică a lui Victor Papilian, se încadrează pe trei categorii. Prima categorie ar fi legată de „freudismul" scriitorului, pe care şi G. Călinescu îl indica drept fundamental în textul său din Istoria literaturii române, scriind : „Dostoievske-nismul lui Victor Papilian este freudist ca de altfel toate psihozele sectare şi aici religiosul este amestecat cu eroticul. Freudistă e tratarea cazului şi deci explicarea lui“[11]

De exemplu, dacă ne referim la cazul studentului Mihai Golgot din *Obsesia*, fiu de moţ sărac din Munţii Apuseni, venit să facă studii universitare la Cluj, aflăm de aici că, el remarcă pe coridor o gravură înfăţişând figura martirilor, Horea, Cloşca şi Crişan, recunoscând în aceasta, locurile unde a copilărit.

Victor Papilian se identifică profund cu suferinţa martirilor în momentul tragerii lor pe roată, această suferință primind proporţii de coşmar, atunci când, scriitorul suferă o operaţie de apendicită. Astfel, durerea fizică îl face să retrăiască actul frângerii pe roată, mai ales că zincograful bibliotecii Universităţii îi făcuse o copie după tabloul în cauză, accentuându-i şi mai mult detaliile.

În visul trăit de el ,,are loc o substituire de personaje, locul lui Horea e luat de tatăl său, iar locul călăului, de Hárástossy, zincograful. La trezire, tânărul are o singură dorinţă: să fie dus acasă spre a face misionarism; „Moţul de l-ai scos din munţi, va să devină preot sau militar"[12].

În Omul cu grimasă, „chirurgul, căruia îi cade în mână un fost preferat al iubitei sale, nu se lasă până nu-i scotoceşte toate intestinele, în căutarea „tainei“ pe care o poartă; în *Pisica,* o tânără, care are nevoie pentru un experiment de un ochi de pisică şi îl roagă pe un coleg să i-l procure, când acesta se îndrăgosteşte de ea simte nevoia să omoare pisica datorită căreia sunt împreună”[13].

După cum se poate vedea, „eroii descrişi de prozator încearcă o trăire nouă, o ieşire din perimetrul strâmt al existenţei lor cotidiene, frământaţi de visuri tulburi, de manii, fixaţii, instincte obscure. Drama lor e privită experimental, sub lama măritoare a microscopului, cu o detaşare crudă, uneori chiar cinică, cu o sinceritate atât de brutală, de categorică, insistându-se asupra tuturor detaliilor şi cutelor sufleteşti, oricât de prozaice” sau anatomice ar fi ele , încât acuza de naturalism ce i s-a adus nu o dată, poate fi luată cu îndreptăţire în discuţie”[14].

În volumul *Sufletul lui Faust*, Victor Papilian, încearcă o depăşire a realităţii, prin căutarea insolitului, „a fenomenelor atipice, stridente, bizare, infra sau para-ştiinţifice. Cartea se prezintă ca o suită de parabole biblice, de legende creştine literaturizate, în sensul apocrifelor şi a cărţilor populare pe teme scatologice. E un fel de misticism literaturizat, rezultat din evitarea spiritualismului programatic şi înlocuirea lui cu alegoria şi parabola de tip livresc”[15].

În unele cazuri asistăm chiar la o veritabilă infuzie păgână sau eretică, ce pune la îndoială însăşi dogma creştină, plasând-o într-un plan de generalitate nespecifică. Un asemenea caz îl avem ilustrat în chiar povestirea care dă titlul volumului *Sufletul lui. Faust.* Potrivit legendei cunoscute, Faust se află la capătul vieţii în situaţia de a-şi oferi sufletul lui Mefisto, dar acesta îi dăruieşte posibilitatea alegerii raiul, iadul sau locaşul nefiinţei, deoarece „judecata de apoi e judecata pe care sufletul şi-o face sieşi”.

Gheorghe Glodeanu, afirmă: „Mitul omului care încheie un pact cu diavolul pentru a-și depăși condiția este prelucrat în Sufletul lui Faust. Prozatorul imaginează o întâlnire

11G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, 1982, p. 928).
12 Victor Papilian, *op.cit.*,p. XIX
13 Ibidem
14*Ibidem*., p. X
15*Ibidem*., p. X

insolită între Faust şi Mefisto, dialogul dintre cei doi amintind de dialogul dintre discipol şi maestrul său spiritual. Aflat la capătul drumului său terestru, Faust este pus să aleagă între rai, iad şi nefiinţă: „Ne găsim la răscrucea din urmă!...Priveşte!... La dreapta e raiul, la stânga iadul, dar dincolo de graniţele lor începe nefiinţa!... Şi acum alege!..."[16]

În cele ce urmează „narațiunea nu face altceva decât să prezinte avantajele și dezavantajele fiecărei opțiuni. În mod paradoxal, Mefisto nu este imaginat ca un personaj terifiant, ca o întruchipare a răului, ci ca un inițiator, ca un maestru spiritual ce știe să își îndrume ucenicul pe drumul anevoios al cunoașterii"[17]

Derutat și neștiind ce să aleagă, „sufletul lui Faust cere un ultim ajutor pentru a ieși din impas, pentru a găsi calea cea justă. Atât raiul cât și iadul sunt considerate niște creații ale sufletului uman: Raiul şi cu iadul sunt produsul sufletului omenesc. Substanţa lor e cugetarea şi conştiinţa fiecăruia le ie puterea. În rai e viaţă veşnică, în iad o mie de clipe sufletului capătă, pentru o clipă, o nouă întruchipare pământească"[18].

Raiul, pare a fi „locașul perfecțiunii! În el totul e cunoscut și fiecare element e prețuit prin măsură și analiză. Razele soarelui sunt numărate, lumina nopții e o formulă matematică, pământul e cântărit cu frânturi de miligram, iar firmamentul preschimbat în morişti de energie… Căci în rai totul se cunoaște, dar nimic nu se poate! Tu suflete zbuciumat, te vei împietri în cunoaștere deplină și așa vei rămâne la infinit!"[19]

A doua povestire a volumului, *Poveste,* „ne transportă în cadrul biblic al testului unui dialog între om şi divinitate, soldat cu înfrângerea acesteia din urmă. Căci în loc să cedeze „gândul" în schimbul „fericirii şi înţelepciunii", omul continuă să scormonească universul, îndoindu-se de toate. Neputinţa dumnezeiască este pusă la îndoială şi în cazul *Poveştii de Paşti* unde, cei doi evrei porniţi în căutarea lui Hristos, consideră miracolul creştin drept povară şi o limitare a propriilor lor posibilităţi, din care cauză vin la Golgota să se răzbune pe cel crucificat"[20].

Observăm că, la Victor Papilian, există o zonă superioară a scrisului, zonă în care calităţile de prozator fantastic sunt puse în evidenţă cu maximum de potenţialitate. E vorba aici de o serie de nuvele din volumul *Vecinul* (1938), destul de reuşit; în ansamblul său, sau din *Manechinul lui Igor* (1943), cât şi de o serie de nuvele rămase în periodice sau postume şi date la iveală de ediţiile din timpul din urmă.

Între acestea, la loc de frunte se aşează nuvela *Demonul,* publicată întâia oară de Titus Bălaşa în volumul antologic *Ceartă oltenească* (1973), care, prin calităţile ei artistice ca şi prin modul de abordare al temei, aduce aminte de tipul de fantastic practicat de un Mircea Eliade sau Vasile Voiculescu.

Avem de-a face pentru întâia oară „cu o *demonie* subliniată a personajului, demonie ce izvorăşte din calităţile speciale pe care acesta le posedă. Sunt atribute intrinseci ale eroului sau numai părerea celui care povesteşte, rămâne iarăşi o enigmă pe care trebuie s-o dezlegăm pe măsură ce înaintăm în lectură. Dar iată faptele: o dată cu venirea într-o formaţie de luptă a sublocotenentului Burz, lucrurile încep să ia o turnură neobişnuită; nu mai moare nimeni, morala detaşamentului e excelentă şi în cele din urmă sunt transferaţi şi în spatele frontului"[21].

Omul „posedă un fel de magnetism personal, un fel de vrajă care-l face să îmblânzească lupii sau năpârcile, să fie ocolit de rele. Singura lui patimă e cântecul din

16 Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească,* Editura Tipo Moldova, Iași, 2014, p.314
17*Ibidem*., p.315
18*Ibidem*
19*ibidem*
20 Victor Papilian, *op.cit*., p. XI
21*ibidem*

fluier sau muzicuţă (instrumentul miraculos), cu care exorcizează destinul"[22]. Vraja aceasta, ne sugerează autorul „a ţinut atâta vreme cât Burz a rămas curat, neatins de păcat („un fel de Iisus în pustie", cum îl numeşte un camarad), până în momentul când o cunoaşte pe Maria-Florentina, femeie fatală, cu trecut deocheat. Iubind-o pe Maria-Florentina, el devine dintr-o dată vulnerabil, fiind găsit în pădure sfârtecat de lupi"[23].

Nuvela are „un ritm interior bine sugerat şi condus, o adecvare perfectă la obiect. Mai întâi e vorba de acea punere în temă a cititorului, de acel avertisment care atrage atenţia asupra ursei, situaţii neobişnuite:„Sunt unii oameni supuşi demonilor, dacă nu sunt chiar ei demoni. Şi câtva timp am crezut că Burz ar fi o *încarnare* a Necuratului."[24].

Cu *Demonul* intrăm în domeniul fantasticului propriu-zis al lui Victor Papilian, a celui aşa-zis anatomic şi experimentalist, caracterizat prin plasarea acţiunii sub semnul ştiinţei. Volumul cel mai caracteristic pentru acest tip de fantastic,este *Manechinul lui Igor şi alte povestiri de iubire,* apărut în 1943 în editura Fundaţiilor în colecţia „Scriitori români contemporani", deşi scriitorul dovedise din plin aceste calităţi încă din *Sufletul luiFaust* (1928) şi apoi din volumul *Vecinul* (1938), în cadrul cărora cele mai multe din nuvele, precum *Trădare, Râsul, Lupta, Ură, Groază, Iată marfa, stăpâne, Victorie* etc., apelează la teme şi motive fantastice, ca la procedee devenite deja familiare scrisului său.

Majoritatea nuvelelor lui Victor Papilian, sunt simple descrieri ale unor experimente (Manechinul lui Igor, Ochiul cu două pupile, Creierul poetului, Lacrima, Lupta) sau a unor situaţii neprevăzute (Pedeapsa, Groază, Trădare, Femeia din întuneric, Fără titlu, Sânge străin, Cicatricea), făcând loc interacţiunii cu forţe de semn contrar, provocând o dereglare a fluxului normal de înţelegere şi o ruptură la nivelul textului.

Invazia fantasticului se produce în câmpul de acţiune al omului de ştiinţă, şi de aceea e mai apropiat de „science-fiction", dar de care se desparte prin lipsa constructivismului şi prin abolirea raţiuni, care este mai apoi înlocuită cu logică a contrariilor.

Nuvela *Manechinul lui Igor* „poate servi ca poartă de intrare în acest univers suprasensibil, care încearcă o transcendere a realităţii printr-o cunoaştere infra-ştiinţifică. Eroul, profesor de anatomie, cunoaşte la un congres internaţional pe un confrate, Igor Iarotzki Voronciuc, al cărui oaspete la masă este"[25].

Cu acest prilej, profesorul rus îi expune cele mai noi rezultate ale cercetărilor sale şi concluziile la care a ajuns : „Principiul teoretic al experimentului e următorul: omul moare cu chipul cel mai drag în memorie. Memoria imaginilor, după cum ţi-am spus, îşi are sediul în ochi, şi cum chipul drag are o realitate materială, el poate fi fotografiat chiar pe retină. Am imaginat un aparat fotografic de o sensibilitate extraordinară, care, aplicat pe ochi în răstimpul dintre viaţă şi moarte, surprinde acest chip, făcând astfel dovada peremptorie a teoriei mele..."[26]

Spre a-şi convinge oaspetele, „amfitrionul se oferă a-i pune la dispoziţie şi probele de rigoare, printr-o experienţă, la care mai asistă şi prietena lui, Tatiana, dimpreună cu un discipol al maestrului, Serghie. Revenit în ţară, anatomistul nostru află într-o bună zi de la Tatiana, că experienţa la care asistase nu s-a făcut, pe manechin, ci pe un om viu, ceea ce a determinat-o să fugă. Cei doi se hotărăsc atunci sa combată teoria lui Igor cu o alta: aceea că „fiecare animal vede lumea în chip deosebit , dar tocmai când sunt gata să reuşească, Tatiana e găsită cu orbitele golite"[27].

22*ibidem*
23*ibidem*
24 *ibidem*
25 *Ibidem.*, p. XVI
26*Ibidem.*, p. XVII
27*Ibidem*

Apoi profesorul roman „primeşte prin poştă fotografia ochilor Tatianei, cu imaginea lui pe retina şi fotografia ochilor lui Serghei cu imaginea Tatianei, ceea ce-l face să intre în alertă, panicat de o posibilă răzbunare a lui Igor. Îşi lasă barbă, se travesteşte, şi nu-i dispare frica decât în momentul în care primeşte fotografia ochilor lui Igor, purtând pe retină imaginea Tatianei”[28].

Ceea ce devine „straniu şi terifiant aici, nu e numai neobişnuitul experienţei în sine, cât, mai ales, puterea de răzbunare a lui Igor, din calea căreia fuge Tatiana sau Serghei. Umbra răzbunării acestuia planează asupra existenţei lor, căci într-o noapte, Tatiana pâre a-i simţi prezenţa în apropie, fapt care o transformă curând, în victimă: slăbeşte, merge şovăind, „cu capul adus în grumaz ca manechinul lui Igor. Genul acesta de „corespondenţe” ridică indicele de nivel al nuvelei, întărindu-i puterea de seducţie”[29].

Tot la o experienţă insolită asistăm şi în *Ochiul cu două pupile*. Aici „medicul Serghie, cere să i se facă o operaţie pe proprii săi ochi pentru a putea verifica o ipoteză ştiinţifica: aceea potrivit căreia ochiul are două sensibilităţi: una Pentru lumina şi alta pentru culoare. De aceea el doreşte un transplant de pupile artificiale. Profesorul anatomist i-o face, dar nu peste puţină vreme pretinde o alta, spre a i se elimina pupilele naturale şi a rămâne doar cu cele artificiale. Refuzat, el încearcă sa-şi *pună* singur în aplicare gândul, dar îşi perforează ochii şi se sinucide”[30].

Gheorghe Glodeanu afirmă: „Narațiunea Ochiul cu două pupile lansează ipoteza potrivit căreia ochiul uman are două sensibilități: una pentru lumină și alta pentru culoare. Relatarea ia forma confesiunilor unui chirurg, care este un veritabil alter ego al scriitorului. Personajul face elogiul profesiei sale, o meserie cerebrală, care refuză fantasticul, dar care îi conferă celui ce o practică o orgolioasă demiurgie. Chirurgul vorbește de voluptatea tactilă a meseriei sale și recunoaște faptul că a avut întotdeauna pasiunea operațiilor delicate, un joc rafinat în care mâna parcă sculptează un bob de piper sau încondeiază un fir de nisip”[31].

Dacă în cele două nuvele există fără nici o îndoială o stare de indeterminare, de suspans şi **groaza,** beneficiind de un anumit halo de conexiuni și supoziţii care însoţesc expunerea cazului, următoarea nuvelă din volumul în discuţie, *Manechinul lui Igor, Creierul poetului*, ni se pare mult mai puţin izbutită din punct de vedere estetic.

Redusă la un simplu artificiu ştiinţific: „ demonstraţia făcută de anatomistul Racotă că poezia de calitate a unui poet era doar produsul unui creier bolnav, a unor malformaţii sau leziuni, ea nu reuşeşte a transcende enunţul şi să-l îmbrace într-o haină literară pe măsură. Nuvela este oprită prin urmare chiar în pragul ei metafizic şi de aceea ratată, căci simpla expunere a unor teorii ştiinţifice nu e de ajuns pentru a crea acel contact necesar cu irealul, care face deliciul oricărui joc între real şi imaginar. Aici antropologul l-a surclasat pur şi simplu pe literat, dar cu preţul, sacrificării nuvelei… Şi începu să explice dezvoltarea creierului chiar din timpul vieţii embrionare. Cătălina simţea că-şi pierde puterea de atenţie”[32].

Se petrec aici „tot felul de evoluţiuni, schimbări de formă, contopire de circumvoluţiuni, adânciri de scrisuri şi apariţiuni de şanţuri; apoi evoluţiunea creierului în seria vertebratelor, raportul între greutate şi inteligenţă, arhitectonica lui, cu ce este vechi, primar, şi ce este nou, supraadăugat… În concluzie, domnişoară... Studiul acestui creier este extrem de bogat în concluzii. Geniul i l-a dat nebunia iar darul poeziei, această

28*ibidem*
29*ibidem*
30*Ibidem*., p. XVII
31 Gheorghe Glodeanu, *op.cit.*,.p. 311
32 Victor Papilian, *op.cit.*, p. XVIII

întârziere în copilărie, acest infantilism", teorie care nu poate fi acceptată nici măcar ca explicaţie ştiinţifică"[33].

De exemplu, nuvela *Pedeapsă,* este una dintre cele mai realizate nuvele ale autorului, şi pune la bază aceeaşi idee a iubirii învingătoare sau a inimilor complementare. Convinşi, aşadar de ideea că „inimile care se iubesc comunică dincolo de timp şi spaţiu, într-un fel de corespondenţă eternă, locotenentul Zătreanu de la marină îşi dă întâlnire cu iubita sa la anumite ore fixe, când radio Bucureşti anunţă ora exactă. Observând anumite tulburări ale undelor electromagnetice în acel moment, doctorul vasului pe care se afla Zătreanu se decide să-l urmărească pe acesta mai de aproape şi, într-adevăr, el constată că în asemenea momente inima lui Zătreanu poseda două bătăi, ca şi cum ar fi vorba de două inimi contopite"[34].

Constantin Cubleşan, în prefaţa Povestirilor fantastice, afirmă că: „ În Poveste avem o variantă a motivului umblării lui Dumnezeu pe pământ. De data aceasta el vine să-şi desăvârşească opera, vrând să dea oamenilor suprema fericire pe care ei o năzuiesc, dar nu ştie cum s-o facă. Cei cu care ia contact refuză să lucreze pentru el, cerându-i să lase mai bine totul aşa cum a fost clădit iniţial, cu nedreptatea şi cu limitele deja ştiute. întors în cer, află şi acolo împotrivire zelului său de desăvârşire. Atunci "Dumnezeu înfuriat de atâta batjocură, strigă într-ajutor puterea cuvântului cel de la început, vrând prin el să nimicească totul... Dar la porunca lui, nimic din ceea ce era hotărât nu se clinti altcum... şi înţelegând că lumea nu mai asculta de El, ci de legile Lui, îşi adună toate zadarnicele Lui puteri şi se prăbuşi în genunchi... De atunci nu mai există Dumnezeu..."[35].

Încercând să dea o explicaţie ştiinţifică cazului („inima provine din doi muguri"), doctorul are „revelaţia adevărului, atunci când, în naufragiul care urmează, şi în care Zătreanu e dat dispărut, vede plutind în jurul lui „un ghem de carne vie, care pulsa ritmic şi solid, un organ viu, o jumătate de inimă", care nu era altceva decât inima iubitei, căutându-şi perechea"[36].

Fenomenul „e cu atât mai straniu, cu cât, salvat de la înec, doctorul o cunoaşte pe logodnica lui Zătreanu, aflată în aşteptare în port, şi asistă neputincios la modul misterios în care aceasta se îneacă sub ochii lui, chemată în larg de jumătatea de inimă a iubitului"[37].

Victor Papilian, face apel aici la mitul veşnicei reîntoarceri a lui Nietzsche, ca şi ipoteza unei lumi repetabile la infinit, şi se dovedeşte a fi „un prozator înzestrat cu mari posibilităţi speculative, un futurolog, gândind spaţiul şi timpul în funcţie de marile valori proiective ale sufletului uman, după sistemul kantian al „lumii ca voinţă şi reprezentare" sau, precum cel eminescian din *Avatarii faraonului Tla"*[38].

În nuvela *Lacrima*, care este una dintre cele mai reuşite nuvele fantastice ale scriitorului, descoperim o „atracţie morbidă spre o iubire ireală, halucinatorie. Pe lângă ideea ştiinţifică deosebit de interesantă care stă la baza ei, nuvela dispune de o construcţie narativă după toate regulile literaturii fantastice, ţinând seama de faptul că „la nivelul lumii reprezentate, fantasticul dezvoltă o structură de contrast, antinomică, paradoxală în raport cu cunoaşterea comună, împărtăşită"[39] .

După cum afirmă şi Gheorghe Glodeanu în *Orientări în proza fantastică românească*, Victor Papilian „realizează nişte naraţiuni care se găsesc sub semnul

33*ibidem*
34*Ibidem*., p. XII
35 Idem, *Povestiri fantastice*, p.13
36 Victor Papilian, *op.cit*.,p. 20
37*ibidem*
38*ibidem*
39Ioan Vultur, *Naraţiune şi imaginar,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1987, p. 87

senzaționalului. Omul de știință lansează o serie de ipoteze îndrăznețe, a căror valabilitate este demonstrată printr-o narațiune. Printr-o asemenea creație, autorul Manechinului lui Igor, contribuie din plin la diversificarea prozei fantastice românești"[40].

BIBLIOGRAPHY

Operele autorului investigat

Papilian, Victor, ***Lacrima***, ediție și prefață de Mircea Popa, Editura Minerva, București, 1988.

Papilian, Victor***, Povestiri fantastice***, Editura Sarmis, Cluj-Napoca, 1994.

Referințe critice

Antologia nuvelei fantastice, cu o prefață de Matei Călinescu și un studiu de Roger Caillois, Editura Univers, București, 1970.

Călinescu, G., ***Istoria literaturii române de la origini până în prezent***, Ediția a II-a revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, Editura Minerva, 1982.

Călinescu, Matei, ***Despre conceptul de fantastic***, în Antologia nuvelei fantastice, cu o prefață de Matei Călinescu și un studiu de Roger Caillois, Editura Univers, București, 1970.

Dan, Sergiu, Pavel, ***Proza fantastică românească***, Ed. Minerva, București, 1975.***Dicționarul general al literaturii române***, Coordonator general Eugen Simion, vol. I-VII, Academia Română & Editura Univers Enciclopedic, București, 2004-2009.

Masca. Proză fantastică românească, prefață și antologie de Alexandru George, Editura Minerva, București, 1982.

Glodeanu, Gheorghe, ***Orientări în proza fantastică românească***, Editura Tipo Moldova, Iași, 2014.

Vultur, Ioan, ***Narațiune şi imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului***, Bucureşti, Ed. Minerva, 1987.

40 Gheorghe Glodeanu, *op .cit*, p.317

ETHICAL AND AESTHETIC AT PAREMIE TO ANTON PANN

Ileana Băluţă
PhD Student, University of Piteşti

Abstract : Approaching the paremiological expressions from the point of view o literary creation also involved their definition as a folk genre, which is marked by the 20th century theories and interpretations. This fact framed the proverbs in the category of the short species, along with sayings, riddles and even children s games. Among these paremiological, forms relations are more comple, fact marked by their very common presence in some collections and even in their title.

Keywords: proverb, sayings, paremie, folklore, expressions.

Fragmente risipite prin diverse scrieri din epoca veche a literaturii române atestă prezenţa paremiilor încă din secolele al XV- lea şi al XVI- lea . Despre acest stil se vorbeşte de timpuriu în cultura populară şi cărturărească în limba română sau pe teritoriul ţărilor româneşti din primele traduceri ale cărţilor religioase în limba română unde se pune problema echivalării paremiilor. Astfel se observă teme şi modele latineşti identificate în proverbele româneşti şi putem spune că paremia aparţine fondului moştenit al limbii, unde traducătorii cărţilor religioase făceau apel uşor la ceea ce le oferea fondul vechi şi popular al limbii române în materie de proverbe pentru a traduce maxime, adagii, aforisme. Proverbul apare sub denumirea de zicătoare , cuvânt, poveste , termeni care îl vor determina până la sfârşitul secolului al XVIII- lea, fiind subliniat printr-o precizare ce atrage atenţia asupra vechimii, permanenţei şi adevărului celor spuse.

Anul 1847 marchează intrarea definitivă în circulaţia scrisă a proverbelor prin volumul lui Anton Pann, *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii (De la lume adunate / Şi iarăşi la lume date).*

Ca toţi culegătorii conferă materialului un anonimat total, folosind proverbele din sentinţe şi maxime culte cu un scop moral care conferă acest prestigiu paremiei, reproducând un model expresiv proverbial ce este introdus în circulaţie. Acest fapt explică provenienţa expresiilor din diferite arii etnice.

Constatările lui Paul Cornea cu privire la *Povestea vorbei* explică prima colecţie de proverbe: *Cu Pann intră in literatura noastră o mulţime de elemente alogene: un grec oarecare, din sate plugar, un ovrei odată , în negoţ umblând, un ţigan cam pe la munte, un turc , care nu a mai fost…etc. Aşadar Pann e clasic . Prin el se pot , dealtfel, verifica mai toate locurile comune ale clasicismului. În epoca lui romantică, Pann e un anacronic. În definitiv , toţi clasicii suntanacronici sau atemporali.*[1]

Această culegere devine preocuparea directă a paremiologiei româneşti, ea relansează un număr imens de paremii, ele luate prin circulaţia orală din cultura bizantină şi orientală, proverbe unele echivalate , altele traduse.

1P.Cornea, Prefaţă la Povestea vorbii, ed Fischer, Bucureşti, 1967, p.19.

Paremiologia este un termen care denumeşte ştiinţa despre proverbe (provenit din cuvintele greceşti: paremia – proverb şi logos –studiu, ştiinţă), dar şi totalitatea proverbelor dintr-o limbă. Noţiunea de paremiologie înseamnă activitatea de culegere şi de scriere a proverbelor.

La rândul lui termenul de proverb provine din latinescul proverbium ce reprezintă o învăţătură sub o formă metaforică. Proverbele îşi găsesc originile în experienţa mundană, în evenimente istorice, fiind cercetate din punct de vedere: istoric, social sau al sensului cuvintelor sau structurii acestora. La baza proverbului trebuie să existe mereu o gândire filozofică, etică sau socială, formulată în propoziţii categorice, exprimată direct sau figurat, ce reprezintă unităţi sintactice integrale, la nivelul propoziţiei sau al frazei. Astfel proverbele sunt împărţite în proverbe imperative şi proverbe propriu-zise.

Leiv Flydal porneşte în delimitarea proverbelor de la termenii lingvistici, spunând că : proverbele sunt numai enunţuri complete în sensul că ele furnizează baza segmentală pentru una sau mai multe intonaţii de frază[2] , verbul având mereu o formă personală, ceea ce îl face să fie un enunţ lingvistic. Proverbele conţin întotdeauna o învăţătură, o concluzie sau un sfat. Proverbele sunt fraze sau propoziţii care au de obicei subiect logic şi predicat, constituind judecăţi complete de sine stătătoare ce devine metaforă în momentul enunţării, acestea fiind temelia maximelor culte. Sesizând această dificultate Flydal defineşte trăsăturile proverbului astfel:

1. Proverbul este uneori precedat de un prezentativ, având rolul de a semnala o schimbare a expresiei în text şi de a da expresiei prestigiu.
2. Proverbul este o citare, o vorbă.
3. Proverbul oferă o bază segmentală, denumesşte o intonaţie de enunţ, fiind diferit de zictoare şi locuţiune.
4. Proverbul apare ca un text foarte scurt, fiind astfel un proverb minimal.
5. Proverbul este monologat, are o formă fixă şi aparţine lexicului unei limbi.
6. Proverbul, ca gen, aparţine unui sens didactic.
7. Proverbul poate lua forma unei interogaţii retorice, a unui conjunctiv cu caracter de imperativ.
8. Proverbul creează un adevăr general exprimat cu ajutorul mijloacelor lingvistice (articolul, numărul, timpul şi persoana verbului, pronumele şi adverbele).
9. Sensul proverbului în raporturi socio-etnice (etic şi estetic).
10. Proverbul apartine genurilor beletristice.

De- a lungul vremii, s-a remarcat că nu toate proverbele conţin mijloace de expresie,[3] unele au caracter subiectiv, dacă sunt imperative şi caracter obiectiv, atunci când discutăm de literatura gnomică.

O. Bârlea menţionează in *Istoria folcloristicii româneşti* că : proverbele sunt adevărate energii de tezaurizare a repertoriului paremiologic naţional.[4]

Hinţescu considera că proverbele alcătuiesc un tablou de un cromatism fin patinat al existenţei umane în multiplele ei înfţişări.[5]

2 L. Flydal, Considerations sur les proverbes roumains, Sinaia, 1971, p.7-8.
3 P.Ruxnoiu, Proverb şi context,Ed Universităţii din Bucureşti, 2003,p.180.
4O.Bârlea Istoria folcloristicii româneşti, Ed.Enciclopedică Română, 1974, p.23
5I.C.Hinţescu, Proverbele românilor, Ed. Litera, Chişinău, 1998,p.319.

P. Ruxănoiu spunea : calitatea de metaforă este dată proverbului de verificarea repetată a experienţei care transformă simpla constatare a faptelor în reprezentarea lor.[6]

Proverbele reprezintă dinamism , îşi schimbă constant forma şi sensul, la inceput fiind transmise pe cale orala, apoi scris, bogat în arhaisme şi regionalisme ,categorii semantice ce oferă culoare. Ca opere populare la origine, proverbele se găsesc în poezia lui Platon, Aristotel, Hesiod şi Socrate. Proverbele se nasc din viaţa oamenilor, sunt manifestări ale capacităţii de circulaţie a ideilor prin limbaj, fiind modalităţi de expresie a experienţei , condensate în grai. Unele proverbe reprezintă forma logică a unei colectivităţi de secole, ilustrând viata socială a unui popor cu obiceiurile sale cu o bogată experienţă de viaţă, bazată pe observaţia concretă a fenomenelor. Maniera în care se desfăşoară viaţa unui popor în expresiile sale paremiologice este verificată de cercetători, pornind de la surse, mai multe sau mai puţine. Uneori, au o origine cultă, făcând parte din colecţii străvechi, ca de exemplu pildele împăratului Solomon din Vechiul Testament, sau ale lui Socrate. Aceste au circulat pe cale oral la început devenind adaptabile, fiind reinterpretate la nivelul conţinutului şi al utilizării lor. Cu ajutorul proverbelor s-a exprimat îndoiala, reproşul, ameninţarea, ironia etc.

Proverbele sunt considerate vorbe din bătrâni rămase în cultură ca expresii populare care redau modul de gândire, reprezintă maniera de exprimare a unei atitudini faţă de om şi societate, devenind un îndreptar al condiţiei umane.

Am încercat să redau câteva definiţii ale proverbelor, diferenţierea dintre proverb şi celelalte, printre care o idee ce se regăseşte şi din care se observă că structurile paremiologice sunt adevărate surse de înţelepciune, privind proverbul ca rezultat al relaţiilor sociale, al experienţei de viaţă, al inteligenţei, şi creativităţii umane cu valoare mare de expresie din experienţa dobândită în timp. Astfel proverbul a fost tratat dintr-o perspectivă artistică a limbii, dar şi prin prisma aspectului său metaforic, adică la conceptul de stilistică a structurilor paremiologice, tratate deopotrivă prin simplitate dar şi prin existenţa unui simbol.

Încercarea de a da o definiţie proverbului a provocat controverse de-a lungul timpului, cercetătorii fiind de acord doar în privinţa unui aspect, şi anume, prezenţa metaforei. Prezenţa acesteia reprezintă departajarea dintre proverb şi celelalte specii. Relaţia stabilită între proverb şi metaforă a dat naştere la două puncte de vedere diferite :

1. Susţinători ai ideii conform căreia toate proverbele au metaforă – Lakoff, Turner, Buridant.
2. Lingvişti, care susţin că metafora poate lipsi, uneori, sensul enunţului proverbial fiind strict literal – Kleiber, Anscombre şi Arnaud.

Aşadar, relaţia ce se stabileşte între sensul literal şi enunţul proverbial şi sensul său real, metaforic, se disting trei categorii de proverbe : metaforice, parţial metaforice şi literale. Cercetările demonstrează că, proverbele fac referire la om prin intermediul metaforei, fapt pentru care prezenţa acesteia este considerată trăsătura definitorie a proverbului. Metafora asociază două lucruri, două realităţii care au o trăsătură comună. Această asociere este realizată prin mecanismul metaforei în praesentia sau absentia. În praesentia, atunci când cele două realităţi sunt explicite şi cei doi termeni ai comparaţiei , termenul comparat şi cel comparant, apar în enunţul proverbial şi metafora în absentia, atunci când cele două realităţi comparate nu coexistă, una dintre

6Ibidem, p.25.

ele, comparantul, fiind explicită, iar cealaltă, comparantul, fiind decodificată în contextul în care acesta apare. Stabilitatea enunţului paremiologic poate fi considerată, ca factor definitoriu, numai la nivelul virtual şi este consacrată, prin efect exterior uzului concret, în colecţii şi dicţionare, din raţiuni de ordin metodologic. Aşadar, stilul proverbului reclamă similitudini cu stilul contextului funcţional şi exercită presiuni asupra structurii proverbului. Vorbitorii care utilizează limbajul paremiologic îşi permit o mare libertate în mânuirea proverbelor pentru adaptarea lor în context, capacitatea de actiune a contextului fiind determinată de gradul de expresie şi de dimensinile lui. Formula fixă este mai autoritară atunci când proverbele sunt introdu-se în context printr-un enunţ iniţiator.

În literatura română, putem identifica proverbele căutând perechea în limba de bază ori în limbile înrudite (fondul latin, balcanic) şi care pot fi socotite exact nucleul generator, devenind tipare, vorbind astfel de o echivalare a proverbelor care se poate face la nivel de conţinut sau al expresiei. Condiţia echivalării este ca unul dintre nivelele de mai sus să fie păstrat asemenea proverbului preluat. În caz contrar, chiar daca se face o paralelă între două proverbe trebuie să existe trăsături nelingvistice, eterne, de tip praxiologic sau etic. Echivalarea la nivelul conţinutului se face atunci când în lexicul proverbului preluat există un cuvânt sau un element al realităţii ce nu are corespondent în limba sau în universul semantic care preia. Echivalarea la nivelul expresiei se face atunci când o trăsătură expresivă a proverbului preluat este esenţială, iar anularea ei în limba care preia ar duce la dispariţia de joc de limbaj al proverbului .Echivalarea se face pe ambele niveluri, astfel proverbul devenind original, fiind aproape imposibil de stabilit corespondenţa cu paralele din diverse limbi.

Anton Pann are un capitol întreg care încheie cea de-a doua broşură a *Poveştii vorbiidenumit Proverburi turceşte cu româneşte* . Unele sunt echivalate altele traduse . Pentru cele traduse s-a respectat originalul fiind specific oriental : exemplu, *Coructan petmez olur. – Neilen ? – Sabîrîlen./ Din aguridă miere se face. – Cu ce ? – Cu răbdare*.

Examinând echivalarea dar mai ales traducerea este dovedit un lucru şi anume, acela că nu există situaţie în care importanţa determinarii lor stilistice să fie mai vizibilă (o stilistică a limbii).Compararea expresiilor perechi relevă nu doar structuri identice, ci şi realizări stilistice, în care funcţionalitatea unui element nu poate fi neglijată fără riscul de a pierde din valoarea originalului. Varianta românească în traducere include un echivoc care poate anula paralelismul , când tocmai acesta este o trăsătură de bază pentru proverbul turcesc.

Respectarea unor amănunte în traducerea proverbelor fac posibile încadrarea lor în acest gen şi specie. Aceste proverbe sunt dovezi convingătoare că exploatarea mijloacelor expresive pe care le oferă limba însăşi este o condiţie a apariţiei proverbului. În ceea ce priveşte funcţia de conservare a limbii, observăm că există proverbe în care aliteraţia , rima, paronomasia şi ritmul joacă un rol fundamental care duce la limitarea posibilelor variante. În ceea ce priveşte subiectul simplu, acesta scoate în evidenţă existenţa unor relaţii formale şi semantice sesizate de vorbitor, chiar sugerate acestuia prin proverbul folosit.

Astfel de texte fac ca Pann să se încadreze într-un tip aparte şi anume un mecanism subtil de înlănţuire a microcontextelor reprezentate de enunţul-proverb în sine, mecanism prin care sunt evidenţiate caracteristicile de expresie şi stil. *Culegere de proverburi sau Povestea vorbii apare in 1847,* dupa ce Anton Pann relansează un număr de paremii în genul gnomic-sentenţios.

Prima secvenţă a textului de două proverbe, lasă impresia de înlănţuire logico şi sintactică *: Îmbucătura mare să-nghiţi /Si vorba mare să nu o zici./ Deşi /Îmbucătura cea mare / Se înghite cu-necare.*

Avem relaţia concesivă prin ea însăşi, relaţie în care condiţionarea reciprocă a termenilor este puternică.

Dar secvenţa următoare este falsă din punct de vedere logic şi semantic. *Caci /Vorbele celor mari sunt ca zmochinele de dulci, /Iar vorbele celor mici sună ca nişte nuci /.*

Prin *căci* nu se introduce o cauzală reală şi astfel motivarea prezenţei sale stă în adjectivul *mare* . Continuarea nu se mai face prin construcţia sintactică, ci prin vorbirea directă : *Zice un înţelept : Sau taci, sau zi ceva mai bun decât tăcerea !/ Dacă vrei să trăieşti liniştit, să nu vezi, să nu auzi, să taci*./ În expresia *să nu vezi, să nu auzi, să taci* găsim o temă veche a Orientului prin grupul celor trei maimuţe : una işi acoperă ochii cu labele, cealaltă urechile , iar alta botul.

Important este un alt proverb cu valoare de argument exterior :*Vorba-şi are şi ea vremea ei,/ Iar nu să o trânteşti cand vrei./*

Citarea proverbului turcesc : *Sioileiesem sioz olur, sioilemeiesem dert olur- De voi zice, vorbă să ace, de nu voi zice, venin să face* - în contrapunct, se situează un proverb autohton *: Limba vacii este lungă / Dar la coada-şi tot n –ajunge./* Aici proverbul turcesc are rolul doar de a argumenta şi a produce umor, venind în contrast stilistic cu tonul sentenţios al traducerii cel românesc.

Secventa următoare demonstrează acestui tip de text pănnesc limbajul plin de aforisme folosit de acesta. Apoi *–Cine are limbuţia /E mai rea decât beţia /-* cititorul este ajutat să creeze vorbă multă, adică *limbuţie*, cuvânt care oferă o informaţie cu privire la limbă (folosirea sufixului augmentativ –ie), mai important decât folosirea proverbelor. Continuarea se face prin naraţiune sub forma vorbirii directe. Prin folosirea construcţiei, *unul ca acela*, înţelegem că acela care are *limbuţia* este şi primul personaj al secvenţei narative. Această sugestie de naraţiune anticipează povestea vorbii care se dezvoltă după fiecare grupare de proverbe, rolul ei fiind unul de particularizare, de exemplificare a generalizărilor care pot crea impresia de abuz.

Acest fragment narativ este incidal în înlănţuirea de proverbe, ne-o demonstrează reluarea expresiilor cu reluarea referinţei : *Limbutul / N-are cine să-l asculte/ Si / Silă de vorbă îşi face /Tot să troncăneasc̆ă-i place /.* Acest procedeu nu este singular, Pann reîntorcându-se la caracterul general al proverbului. Legătura cu secvenţa următoare este puternică şi este explicată prin : *Parcă / Amâncat picioare de găină / S-îl tot răcăie la inimă/.*

Observăm în textele paremiologice ale lui Pann trecerea în metalimbaj însoţită de analiză ce dezvăluie legătura dintre picioare de găină (indigerabile) care râcăie la inimă (inima cu sensul de stomac)şi a troncăni – verb care numai prin derivaţie semantică înseamnă a vorbi . Urmează*, De aceea / Săracul n- are nici haină /Nici la inimă vro taină./* ceea ce dă impresia de relaţie logică prin folosirea omonimiei, inimă-stomac, inimă-cord.

Secvenţa finală este o concluzie, datorită adeverbului *: Totdauna /Vorbele cele ferite/ În piaţă ş-în moară-s vorbite./* Este interesant de urmărit discursul paremiologic al lui Pann, dezvoltarea de la particular la general din care nu lipsesc respingerea argumentelor contrare, desfăşurarea evenimentelor, susţinerea tezei, exemplele şi epilogul. Desigur aceasta atrage cititorul, ironia apare involuntar, însă se păstrează mecanismul formal de legătură cum ar fi : anafora, epifora, paralelismul de structură, rima, în felul acesta apar puncte forte ale discursului.

Capitolele din *Povestea vorbii* se referă la aspectele fundamentale ale existenţei omului. Pe primul loc este omul moral, cu calităţi şi defecte : *Despre cususuri sau viciuri, Despre minciuni şi flecării, Despre năravuri rele, Despre prostie, Despre beţie etc*. Aceste calităţi şi defecte sunt urmărite în anumite împrejurări, care se impun omului în mod obişnuit, sau sunt raportate la comportamente cu caracter de deprinderi. Acum proverbele se referă la vorbire, mâncare, nenorocire, căsătorie, vizite , pricini şi judecăţi. Omul este urmărit şi în raport cu condiţiile şi limitele pe care mediul social sau natura existenţei i le impun: despre nevoiaş, sărăcie, timp şi vârstă, sănătate etc. Găsim şi referiri la activităţile omului, preocuparea principală fiind negoţul, insistându-se şi asupra învăţăturii. Toate aceste aspecte îi pun pe oameni în relaţii unii cu alţii, ceea ce obligă la un anumit comportament social. De aici existenţa proverbelor despre stăpân şi slugă, despre căsătorie, despre neunire şi înţelegere, despre conversaţii sau petreceri şi glume, despre prietenie, despre vrăşmăşie şi ură, despre făgăduieli şi daruri.

Aceste proverbe sunt ordonate în capitole, fiind reluate de Pann, fiecare titlu începând cu *un despre* care face trimitere la subiect. Ele nu pot reprezenta contexte generice, dar se pot apropia mult de condiţia acestora, fiind vorba nu de o organizare defectuoasă, ci de o intuiţie pozitivă, ceea ce face ca această creaţie să fie una artistică, rod al unui comportament imaginativ.

Limbajul proverbial reprezintă un fel de teorie a vieţii, raportată la un domeniu foarte larg, greu de definit şi de delimitat. Acest limbaj alcătuieşte un sistem de semnificaţii deschis, ce presupune zone de graniţă şi zone de tranziţie, care determină un flux continuu de intrări şi ieşiri din sistem. Putem observa afinităţile de natură semantică şi structurală, sintactic şi chiar morfologică între expresiile paremiologice aparţinând unui grup şi unui moment dat, ajungând astfel la universalitate. Pe baza acestor grupuri, se formulează propoziţiile speciale, raportate la un context general.

Proverbele sunt şi ele propoziţii, asertorice, care conţin un gând, marcat prin contextul generic care îl integrează, manifestarea lui concretă fiind realizată numai într-un context funcţional. De exemplu *: Femeia e mai rea decât dracul,* poate fi comparat cu variante ce relevă sensuri diferite, în contexte şi ele diferite :…*baba a fost mai a dracului decât dracul, femeea-i femee, îi huaţă şi ea*….de aici vedem că proverbul poate funcţiona cu sensuri diferite, deci nu are sens unic, toate aceste proverbe se înscriu în acelaşi context generic. În ceea ce priveşte relaţia dintre sens şi semnificaţie, situaţia este diferită. In cazul limbajului paremiologic, nu poate fi vorba de un semn cu un sens determinat, reprezentând un obiect, ci de un sistem de semnificaţii care îşi asumă o mulţime de semne si de sensuri.

Existenţa contextelor generice este dovedită de un număr mare de proverbe combinate, care desi au subiect diferit şi sens diferit se înscriu în acelaşi sistem de semnificaţii *: Leneşul mai mult aleargă, scumpul mai mult plăteşte.*

Un alt exemplu o constitue existenţa unor serii de proverbe cu subiect diferit dar structură identică *: Nu e om fără cusur,/ Nu e răsur fără cusur…/*

Aşadar proverbele s-au născut în epoci diferite, care au implicat modificări, uneori accentuate, de mentalitate, concepţii şi comportament, modificări implicate şi în semnificaţiile lor.

O semnificaţie a analogiei cuvânt-proverb pune în evidenţă faptul că în situaţia de mai sus, pentru cuvintele unei limbi este un caz particular, dar pentru un proverb este o condiţie particulară. Vorbitorul unei limbi nu este liber să folosească orice proverb sau orice expresie fixă. Anton Pann a ilustrat foarte concret acest lucru în

Povestea lui Moş Neagu, povestind despre poporul care folosea neadecvat formule fixe, ca de exemplu : *Mai dă şi ajută, Doamne, să văz câte doi şi trei!...* când întâlneşte un cortegiu mortuar, *Dumnezeu să-l ierte*, când vede un om care îşi taie porcul, *La anul şi la mulţi ani* ! etc.

Proverbele sub forma *: Cum e sacul, şi petecul,* se învecinează cu genericul *Cum esluga şi stăpânul*. Acesta delimitează o categorie de contexte funcţionale (relaţia slugă- stăpân). Contextul generic al analogiei sac / petic este, însă , mult mai larg, fiindcă, în aceeaşi ordine apar în acelaşi univers semantic proverbele *: Cum e sfântul, şi tămâia, Cum e turcul, şi pistolul.*

La Anton Pann, îl regăsim într-un capitol care îl raportează la o altă categorie de contexte funcţionale posibile : *Despre dragoste iarăşi*, într-o succesiune mai semnificativă, sub influenţa căreia structuta sintactică se modifică.

Proverbele : *Îşi nemereşte sacul petecul / Îşi găseşte tingirea capacul* /, subsumate unui context generic unic, acesta ar putea fi definit prin afirmarea potrivirii în diferite tipuri de relaţii (de convieţuire, de caracter, sociale, între om şi obiectele care îi aparţin), cu sens mai mult negativ (rău cu rău, două nevoi, două muieri, prost cu prost), mai rar pozitiv (bine cu bine , trăiesc împreună ca pâinea bună), dar de cele mai multe ori posibil bine / posibil rău (sfântul şi tămâia, turcul şi pistolul), potrivire prin influenţă, determinată de caracterul unuia dintre cei doi termeni sau parteneri, sau negarea potrivirii, fie direct, fie prin refuzul relaţiei.

Nu putem estima global ce şi cât din acest univers semantic trăia în memoria povestitorului şi funcţiona în conştiinţa lui, dar contextul funcţional (întregul basm povestit) conturează un câmp semnificativ destul de larg în interiorul acestui univers. Eroul poveştii, om sărac, are experienţa amară a vieţii de slugă; când ajunge la curtea împăratului şi este primit să servească la grajd, el meditează cu amăraciune. Sentimentul condiţiei de slugă este corelat cu şi amplificat de aversiunea faţă de stăpân. De aceea, proverbul apare, în replica dată împăratului, ca negare a potrivirii : el refuză căsătoria propusă, pentru că om sărac (peticul) şi fata de împărat (sacul) nu *să lozeşti* (potriveşte) pentru convieţuire, dar cere coroana împărătească pentru a stăpâni ţara, ca drept câştigat prin probele extraordinare pe care le trecuse. În basmul supus analizei, aluzia la experienţa concretă a povestitorului este substituită cu aluzia la experienţa proverbului, care implică şi un context idiomatic semnificativ : în limbajul arhaic, chiar cărturăresc, limba – semn de recunoaştere a unei etni, apoi limba – popor. Este ceea ce am putea numi o parafrază proverbială, utilizată pentru a scoate la structura de suprafaţă tensiunea dramatică pe care convenţia epică (contextul funcţional) o ţine sub tăcere.

BIBLIOGRAPHY

Bârlea, O., Istoria folcloristicii româneşti, Editura Enciclopedică Română, 1974
Călinescu, G., Istoria literaturii române de la origini până în prezent, Bucureşti, 1941
Cornea, P., Anton Pann, Editura pentru Literatură, 1964
Cornea, P., Prefaţă la Povestea vorbii, Editura Fischer, Bucureşti, 1967
Cuceu, I., Dicţionarul proverbelor româneşti, Editura Litera Internaţional, 2006
Drimba, V., Introducere la Povestea Vorbii, Bucureşti, 1936
Drimba, V., Istoria Literaturii vechi,Fundaţiilor, 1940
Dan, I.,Anton Pann,Publicaţia Albatros, Bucureşti, 1989
Flămând, D., Referinţe critice. Introducere la Povestea Vorbii, Minerva, 1975

Flydal, L., Considerations sur les proverbes roumains, Sinaia, 1971

Gaster, M., Literatura Populară Română, Minerva, Bucureşti, 1983

Hintescu, I.C., Proverbele romnilor, Editura Litera, Chişinău, 1998

Muthu, M., Literatura română şi spiritul sud-est european, Minerva, Bucureşti, 1976

Memet, S.C., Deiniţiile posibile ale proverbelor, Cultură şi comunicare, Editura Bibliotheca, 2017

Pann, A., Opere complete, Minerva, 1904

Pann, A., Povestea Vorbii, Minerva, 1975

Pann, A., Povestea vorbii ed. a II –a cu o prefaţă de M. Gaster, Scrisul Românesc, Craiova, 1943

Pann, A., Scrieri alese, ediţie ilustrată cu studii şi explicări, ingrijită de Paul P. I., Cultura Românească, Bucureşti

Pann, Studii şi comunicări, editată de Comitetul pentru Cultură şi Artă Vâlcea, Muzeul Judeţean Vâlcea, Comisia difuzării ştiinţeişi culturii Rm Vâlcea, 1970

Papadopol P.I., Un începător de nădejde:Anton Pann,Cartea Românească, Bucureşti, 1941

Pillat, I., Tradiţieşi Literatură, Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1943

Papadima, O.,Anton Pann şi cntecele lumii, Bucureşti, 1957

Petre, A., Mecanismul de funcţionare a metaforei în proverbe, Cultură şi comunicare, Editura Bibliotheca, 2017

Rotaru, I., Forme ale clasicismului în poezia românească până la Vasile Alecsandri, Minerva, Bucureşti, 1979

Rosetti, AI., Limba lui Anton Pann în Povestea vorbii, Buletin Ştiinţic, 1950

Ruxănoiu, P., Proverb şi context, Editura Universităţii din Bucureşti, 2003

Ruxănoiu, P., Studii de poetică şi stilistică, Editura pentru Literatură, 1966

Simion, E., Anton Pann, Bucureşti, 1980

Sorescu, M., Masca lui Anton Pann în Luceafărul, 1969

Tarler, G., Namadhani, A., Nariri, A., Şezători Arabe, Antalogare, traducere, studiu introductiv note şi comentarii de Greta Tarler, Univers, Bucureşti, 1981

Tabarcea, C., Poetica proverbului, Editura Minerva, 1982

Vianu, T., Studii de Literatură Română, editura Didactică şi Pedagogică, 1965

GOOD SENSE AND COMMON SENSE IN AL. PALEOLOGU'S VIEW

Ioana Mihu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:This paper aims to underline some aspects of the common sense and good sense or decency. Given that a confusion between the two terms can easily be created, we are interested to observe and analyze which is the main difference between these terms and their usage. We also want to see how Alexandru Paleologu is making a very clear distinction between the two aspects, emphasizing the importance of knowing the meaning of each one of them. Our purpose is to see which of these two senses is fundamental for the growth of an intellectual personality.

Keywords: Paleologu, common sense, decency, intellectual, terms.

Bunul simț se regăsește ca un cod nescris al bunei-cuviințe în mentalitatea și înțelepciunea tuturor popoarelor, încă din vremuri îndepărtate. Există numeroase considerații conform cărora bunul simț este o însușire comună tuturor oamenilor. În acest sens, filozoful și matematicianul René Descartes spune că bunul simț este „lucrul cel mai drept împărțit în lume". În opinia filozofului „din tot ce există pe lume, bunul simț este acela care este distribuit în egală măsură tuturora, căci fiecare se crede atât de înzestrat cu el încât și cei care sunt mai greu de mulțumit în alte privințe nu-și doresc, în general, să aibă o măsură mai mare decât aceea pe care deja o posedă din această calitate. Și este puțin probabil să se înșele cu toții. Mai degrabă această convingere ar putea fi luată drept mărturie asupra faptului că puterea dreptei judecăți și a distingerii adevărului de falsitate, ceea ce se cheamă propriu-zis bun simț sau rațiune, este în mod firesc egală la toți oamenii și, drept consecință, diversitatea opiniilor noastre nu decurge din faptul că unul are mai multă rațiune decât altul, ci numai din faptul că ne conducem gândurile pe căi diferite, fără a ne fixa atenția asupra acelorași repere."[1] Cu privire la viziunea carteziană a bunului simț, Alexandru Paleologu este de părere că bunul simț nu este reprezentat ca o formă primară a intelectului, sau ca un succedaneu inferior al acesteia, ci dimpotrivă, este acea trăsătură superioară care însoțește marile spirite formatoare. Alexandru Paleologu face o deosebire clară între bunul simț și simțul comun, deși, admite acesta, că până la un anumit punct, acestea merg o bună parte de drum, împreună. Delimitarea dintre aceste două noțiuni este abia perceptibilă, însă de o importanță majoră. Inteligența poate exista fără bun simț, dar bunul simț nu poate fi validat în lipsa inteligenței, astfel că o persoană inteligentă dar care poate este necioplită din punct de vedere al manierelor, a conduitei, nu poate fi catalogată că are bun simț. Însă un om cu bun simț nu are cum să aibă o inteligență mediocră. Alexandru Paleologu afirmă că „simțul comun cade repede în aporii sau platitudini, în vreme ce bunul simț își urmează fără greșeală drumul, ajungând la

1 René Descartes, *Discurs asupra metodei*, tradusă de Alina Loredana Brebeanu, București, Editura Gramar, Mondoro, 2012, p. 78

descoperiri senzaționale ca postulatul lui Euclid sau teoria lui Copernic.“[2] O explicație și mai clară a diferenței între cele două simțuri o oferă și următoarele: „bunul simț este darul de a simți bine, de a discerne, de a-și reprezenta, de a imagina adevărul, de a îndrăzni.“[3]

Bunul simț poate părea un concept filozofic mult prea vast și de o complexitate enormă pentru a putea fi definit într-un mod clar și concis. De-a lungul timpului, în societățile umane, în majoritatea culturilor și popoarelor, bunul simț a fost privit adesea ca un ansamblu de idei despre lume, despre ființa umană, despre conduita în organizările umane, la izvorul căruia se află tradiția populară, dar totodată, cuprinde și elemente ale gândirii științifice. S-a obișnuit, adesea, ca bunul simț să fie privit ca o măsură a bunei creșteri, a bunei cuviințe, a respectului pentru cei din jur. De asemenea, bunul simț a devenit un generic pentru relațiile sociale cinstite, sincere, transparente. Se consideră că un om lipsit de bun simț este unul în care nu se cade să ai încredere, acesta ajungând chiar să fie evitat din cauza lipsei sale de noblețe. Acest bun simț, în accepțiunea lui Alexandru Paleologu nu este altceva decât simțul comun, strâns legat de apartenența la un grup social. Acest simț comun este, într-adevăr, o carte de vizită a fiecărui individ dintr-o societate, dar nu reprezintă acel bun simț creator, făuritor de geniu, ci este o normă de conduită socială. Bunul simț vizează alte aspecte, superioare simțului comun, acesta ducând, mai mereu, la descoperiri geniale, procese care au ca menire dezvoltarea și inovarea unei științe, unei culturi, unui domeniu de activitate.

Fiind un concept filosofic și etic al culturii clasice, bunul simț e solidar cu rațiunea, cu care a fost de altfel asimilat de cele mai multe ori. Așadar, este absolut normal ca bunul simț să nu fie o normă de conduită în epocile de profunde transformări, când vechea ordine e distrusă, fără însă ca cea nouă să fie încă realizată. Ratiunea este astfel golită de orice conținut etic, fiind asimilată cu gândirea mecanicistă, ce presupune o bună organizare a intelectului, însă aduce specializarea excesivă, îngustarea orizontului, aspecte vizibil opuse gândirii intuitiv-creatoare. Lăsând la o parte valoarea morală a bunului simț, interesul pentru acest concept în cultura română are si o justificare practică, care poate fi probată. Din păcate, acest ideal nu are rădăcini autohtone, fiind primit târziu, odată cu influența franceză, asimilată superficial, care a pătruns greu în profunzimea societății românești. Se vorbește adesea de bunul simț tradițional, de cuviința și respectul omului simplu față de obiceiuri și tradiții, criteriile de evaluare reducându-se numai la evidențierea calităților, fără a pomeni nimc despre defecte. Dar dacă se înțelege bunul simț ca un concept filosofic mai complex și specific, asa cum l-am prezentat mai înainte, atunci lucrurile stau puțin diferit. Considerațiile de mai sus vorbesc însă despre necesitatea asumării bunului simț, în primul rând de către elite, iar apoi de către oamenii simpli, deoarece spectrul validării etice și profesionale ale acestora determină confuzia valorilor și, implicit, a criteriilor de apreciere în toate domeniile vieții sociale ale unei țări și ale unui popor. Idealul merită însușit din tot sufletul, cu atât mai mult cu cât fundamentele culturale ale bunului simț ne îndreaptă spre originile civilizației europene moderne. Iată cum o societate dezvoltată, civilizată, înfloritoare s-a născut din sămânța calității oamenilor săi, bunul simț fiind elementul vital care stă la baza acestei lumi europene.

„Ceea ce nu oprește legea oprește buna cuviință”, spunea foarte frumos la vremea sa, Seneca. „Buna cuviință”, cum o numea acesta, era parte integrată a comportamentului civilizat al unui om în societate, comportament care, în funcție de acțiunile și atitudinea persoanei în cauză, putea fi unul exemplar, ori unul nedemn. Iată, deci, cum profilul uman

2 Alexandru Paleologu, *Bunul-simț ca paradox*, Ediția a III-a, București, Editura Cartea Românească, 2005, p.8
3*Ibidem*

poate fi conturat şi determinat de prezenţa sau lipsa bunului simţ a unui individ în raport cu semenii săi, prin intermediul relaţiilor sociale.

Alexandru Paleologu tratează cu mare interes diferenţa dintre simţul comun şi bunul simţ, explicând cauzele care au dus la confuzia frecventă dintre cele două noţiuni. Acesta evidenţiază modul în care filosofia transcendentală şi metafizica germană tratau în genere cu dispreţ bunul simţ, ba chiar demonstrează faptul că în limba germană nu există un termen care să numească bunul simţ, ci doar un termen („Gemeinsinn"), care înseamnă simţ comun. De aici provine confuzia frecventă între cele două noţiuni. Omul de cultură găseşte filosofia ca fiind paradoxală, la fel şi bunul simţ: „Filosofia are totdeauna ceva paradoxal. Bunul simţ de asemenea. Un amic al meu, filosof de şcoală germană, admira îndrăzneala şi consecvenţa de gândire a grecilor antici care proclamau că totul curge, totul stă, totul e apă, totul e foc etc. -Hotărât lucru- spunea amicul meu cu admiraţie-, oamenii aceştia nu aveau bun simţ. Ba aveau, zic eu dimpotrivă, foarte mult bun simţ, acel bun simţ formidabil, care e totdeauna geniul."[4] Acest bun simţ este semnalmentul clar a prezenţei geniului, în viziunea lui Alexandru Paleologu. Bunul simţ reprezintă, aşadar, condiţia primordială a existenţei geniului, cele două aspecte fiind într-o permanentă relaţie de coexistenţă.

Adeseori se întâmplă, după cum spuneam şi în rândurile anterioare, ca bunul simţ să fie confundat cu simţul comun, acesta din urmă implicând ideea unei facultăţi comune tuturor fiinţelor umane, care s-a dezvoltat în noi pe parcursul acumulării succesive, de natură empirică, a adevărurilor primare, ajungând să fie redus la media valorilor unei societăţi.

Bunul simţ nu face parte din aceeaşi categorie cu simţul comun, nu este un dat primar, nu este un atribut al fiinţei sale. Bunul simţ merge mai departe, este o sinteză de aspiraţii ce implică în sine o întreagă filosofie de viaţă, care îmbină dimensiunea cunoaşterii cu cea etică, cerând şi promovând un cumul de virtuţi morale precum înţelepciunea, onestitatea, echitatea, compasiunea etc. Bunul simţ amendează întotdeauna aberaţiile personale precum infatuarea, vanitatea, egocentrismul, autosuficienta, intoleranta.

Alexandru Paleologu consideră că una dintre operele fundamentale care poartă amprenta bunului simţ este *Don Quijote* a lui Cervantes. Al. Paleologu nu identifică doar bunul simţ al autorului, a cărui geniu nu poate fi pus sub semnul îndoielii, dar şi al personajului principal al operei. În această carte există o antiteză abia perceptibilă dintre bunul simţ şi simţul comun, antiteză care nu a scăpat agerimii intelectuale a omului de cultură Al. Paleologu. Referitor la trăsăturile morale ale personajului Don Quijote, Alexandru Paleologu spune: „Don Quijote, desigur, « n'a pas le sens commun », dar e plin de « bon sens », nu numai în sfaturile pe care le dă, de pildă, lui Sancho pentru guvernarea insulei Barataria, sau în toate marile lui discursuri; în afară de asta, e lucid şi ştie foarte bine că hanurile nu sunt castele, dar mai ştie ceva: că lumea e urâtă fiindcă e vrăjită de meschinărie şi nedreptate, că un han poate deveni castel şi oamenii cavaleri, dacă ar domni curtenia şi dreptatea."[5] Aparent suferind de o tulburare psihică, nebun chiar, cum era considerat de celelalte personaje ale capodoperei, Don Quijote este de fapt, personajul cel mai normal, cel mai onest şi conştient, care îşi asumă faptele printr-un curaj demn de un adevărat cavaler. El atrage atenţia asupra direcţiei greşite spre care o iau concetăţenii săi, punând accent pe valorile adevărate: curajul, adevărul şi imaginaţia. În viziunea lui Alexandru Paleologu, Don Quijote dă existenţei sale un sens, o valoare, o misiune, nebunia lui aparentă fiind o formă de protest, un manifest la adresa nedreptăţilor şi lipsei

4*Ibidem*, p.9
5*Ibidem*, p.10

de morală din societatea vremii. El reprezintă supremul bun simț, iar persecutorii acestuia: nepoata și guvernanta, popa și bărbierul, Samson Carrasco, ducele etc. reprezintă simțul comun, marcat de tiranie și lipsă de sens. Foarte frumos subliniază Alexandru Paleologu antagonismul dintre personajul principal al operei spaniole și celelalte personaje: „Între Don Quijote și cei cuminți e antagonismul dintre sens și nonsens, dintre bunul simț și simțul comun; între Don Quijote și Sancho e alianța dintre acestea din urmă, și buna direcție pe care al doilea o poate căpăta de la primul."[6] Așadar, lumea se poate „quijotiza", adică poate depăși, prin voință și asumare, bariera dintre nonsens și sens, simț comun și bunul simț.

Bunul simț înseamnă rațiune, înseamnă asumare, altruism, bună înțelegere, evoluție. La încălcarea uneia dintre regulile de bun simț, nu doar că produci suferință unei alte ființe umane, creându-i o stare de disconfort, ci împiedici evoluția lucrurilor, progresul în sine a unei culturi, a unei civilizații. Alexandru Paleologu acordă o importanță fundamentală existenței bunului simț, o importanță egală, dacă nu chiar superioară filosofiei. În fond, atât bunul simț, cât și filosofia împărtășesc plecarea de la aceeași bază, cea a paradoxului. Alexandru Paleologu afirmă că asemenea bunului simț, filosofia are ceva paradoxal. De asemenea, el afirmă că „filosofia este și un demers estetic, în sensul că este o artă ce trebuie simțită, trebuie înțeleasă cu simțurile. Numai așa i se pot aprecia frumusețea, necesitatea și rigoarea. Orice filosofie se verifică prin morala care decurge din ea și prin comportamentul consecvent, fiind ceva foarte practic. Acesta este sensul filosofiei și la asta servește."[7] Comportamentul consecvent propriu filosofiei, despre care vorbește Alexandru Paleologu, îndrăznim să-l considerăm o marcă a bunului simț. Bunul simț reprezintă un etalon al valorilor, fiind o sinteză de aspirații ce implică în sine o întreagă filosofie de viață. Alexandru Paleologu consideră bunul simț ca fiind contrariul prostiei, plasându-l în poziție antagonică acesteia. Bunul simț este trăsătura cea mai de preț a omului frumos, fiind podoaba care încununează personalitatea umană a posesorului. Dacă ar fi să ne oprim asupra caracterizării omului care are bun simț, am putea spune despre acesta, fără a ne înșela, sau fără a exagera, că acest om este incoruptibil, este conștiincios, e onorabil, dăruiește din suflet, e altruist, e blând, respectă ființa umană și mediul care îl înconjoară, învățând zi de zi, crescând experiență cu experiență. Acest om absoarbe, asemenea unui burete, tot ceea ce este folositor în jurul lui, fără a uita, însă, să dăruiască insutit ceea ce a primit. Noblețea este cuvântul cel mai potrivit pentru a descrie omul care are bun simț. Putem afirma, fără a greși, că bunul simț este chiar forma de manifestare a divinului în lume. Bun simț = să simți bine, chiar și această definiție primară și lipsită de orice pretenții filosofice, poate demonstra faptul că Dumnezeu a creat firea umană în așa manieră încât aceasta „să simtă bine", să poată conștientiza și cântări, să aibă măsura lucrurilor și să acționeze în consecință, adică să aibă bun simț. Putem spune că faptele, lucrurile, întâmplările nefirești, care nu corespund echilibrului și armoniei universale, reprezintă o mutație patologică a aplicării bunului simț în lume de către oameni. În zilele noastre, se poate observa, din păcate, cu ușurință, cum societatea se zbate parcă într-o continuă imoralitate și lipsă de bun simț. De asemenea, se observă cum desăvârșirea materială, și nu cea spirituală, a devenit prioritară. Toate acestea pot conduce la pierderea identității morale a individului și a societății umane. Doar iubirea și plasarea aproapelui în prim plan, poate împiedica ca o asemenea derivă să aibă loc.

6*Ibidem*

7 Alexandru Paleologu, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, ediția a III-a, revăzută, București, Editura Humanitas, 2012, pp.169-170

Revenind la Alexandru Paleologu și la accepțiunea sa despre bun simț și simțul comun, considerăm că maestrul nu propune o „rețetă" care să ajute cititorul să facă diferența între cele două concepte, ci mai degrabă, putem afirma că Al. Paleologu, prin prisma uimitoarelor sale reflecții despre sine, despre sentimente, situații și viață, readuce frânturi de existență la normalitate, la logica bunului simț. Această metodă de expunere a unor impresii și gânduri, este o amprentă indubitabilă a prezenței unei entități superioare, creatoare de orizonturi, în care libertatea de gândire și de exprimare rămâne o caracteristică constantă a omului de cultură Alexandru Paleologu. Nu de puține ori se spune că simplitatea rămâne cea mai sofisticată formă de prezență a unei persoane, iar despre Al. Paleologu putem mărturisi că este omul care combină simplitatea și eleganța într-o formulă unică și inconfundabilă.

Considerăm că maniera acestui om de cultură de a vorbi despre aspectele existenței amintite mai sus, reprezintă, în sine, o dovadă relevantă a prezenței supremului bun simț. Doar un om cu o înaltă ținută morală poate discerne diferența dintre geniu și mediocru, dintre simț comun și bun simț.

BIBLIOGRAPHY

DESCARTES, René, *Discurs asupra metodei*, traducere de Alina Loredana Brebeanu, București, Editura Gramar, Mondoro, 2012

PALEOLOGU, Alexandru, *Breviar pentru păstrarea clipelor*, ediția a III-a, revăzută, București, editura Humanitas, 2012

PALEOLOGU, Alexandru, *Bunul-simț ca paradox*, ediția a III-a, București, Editura Cartea Românească, 2005

METAPHORS OF COMMUNISM IN THE ROMANIAN POSTCOMMUNIST NOVEL

Iulia Câmpeanu
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract:Taking as a starting point the theories of George Lakoff and Mark Johnson about the metaphorical concept/conceptual metaphor, this paper aims to identify and analyze metaphors of communism in a few Romanian novels published after the fall of the Communist regime. The starting point of these theories is that metaphors are not merely linguistic facts with a rhetoric purpose, but they function at a cognitive level and exist in our „everyday conceptual system" even before being put into language.

Keywords: conceptual metaphor, metaphor identification, communism, postcommunism, Romanian postcommunist novel.

Eugeniu Coşeriu afirma, în faimosul său studiu din 1952, *Creaţia metaforică în limbaj*, că „activitatea *poetică* a omului (în sensul etimologic al termenului), se observă la toţi indivizii vorbitori (nu numai la «zei şi eroi») şi în orice act lingvistic, atât în limba literară, cât şi în limbajul curent, atât în limbajul enunţiativ, cât şi în limbajul emotiv."[1] El prefigurează, astfel, cu aproximativ un sfert de secol înainte, o nouă orientare în studiul metaforei, care va deveni dominantă în ultimele decenii ale secolului al XX-lea – aceea a lingvisticii cognitive a Școlii de la Berkeley, reprezentată îndeosebi de George Lakoff și Mark Johnson. Semanticienii Școlii de la Berkeley pornesc de la premisa că „metafora este prezentă în toate aspectele vieții de zi cu zi, nu doar în limbaj, ci și în gândire și acțiuni. Sistemul nostru conceptual obișnuit, în termenii căruia gândim și acționăm, este fundamental metaforic."[2]

Pornind de la teoriile din semantica cognitivă de origine lakoviană[3], dar și de la teorii mai recente în studiul metaforei, precum MIP a Grupului Pragglejaz[4], lucrarea de față își propune să analizeze metafore conceptuale ale comunismului dintr-o serie de romane românești apărute în perioada postdecembristă. Punctul de plecare al acestor teorii îl constituie ideea că metaforele nu sunt doar expresii lingvistice cu finalitate stilistică, ci sunt „structuri conceptuale", care funcționează la nivel cognitiv, ele existând în „sistemul nostru conceptual" „anterior manifestării lor în limbaj".[5] Astfel, metafora lingvistică este pur și simplu transpunerea în planul limbajului a unei metafore conceptuale, iar „o metaforă conceptuală poate fi instanțiată prin mai multe metafore lingvistice (de exemplu,

1 Eugeniu Coşeriu, *Creaţia metaforică în limbaj*, Traducere din limba spaniolă de Eugenia Bojoga, în *Dacoromania*, serie nouă, V-VI, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2000-2001, pp. 11-33. Disponibil la adresa: http://www.dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/2000-2001_1.pdf. Ultima accesare: 2.12.2017.
2 George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 4 (t.n.).
3 George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind* (1987); George Lakoff, Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989).
4 Pragglejaz Group, *MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse*, în *Metaphor and Symbol*, 22(1), 2007, pp. 1-39 și Gerard Steen, *Finding Metaphor in Discourse: Pragglejaz and Beyond*, în *Culture, Language and Representation*, vol. 5, 2007, pp. 9-25.
5 Elena Faur, *Semantica cognitivă și „teoria metaforei conceptuale". O abordare din perspectivă integrală*, în *Limba română*, anul LXIII, nr. 3/2014, pp. 340-357.

metafora conceptuală POLEMICA ESTE UN RĂZBOI se poate concretiza prin metaforele lingvistice *a **ataca** o premisă, a **apăra** o teză* etc.)."[6]

Semanticienii cognitiviști privesc, așadar, metafora din perspectivă „nonretorică", după cum s-a afirmat adesea, îndepărtându-se de abordările din metaforologia „tradițională", unde era considerată o „figură de stil", un ornament stilistic, care iese din sfera limbajului cotidian și ține strict de aceea a limbajului literar-artistic. Odată cu lingvistica integrală coșeriană și, îndeosebi, cu semantica cognitivă lakoviană, metafora este percepută ca o „operație cognitivă de-a dreptul fundamentală"[7], fiind o formă de cunoaștere, o modalitate de raportare a omului la realitatea înconjurătoare întrucât „esența metaforei este înțelegerea și experimentarea unui lucru în termenii altuia"[8]. Astfel, „esența acestui tip de metaforă constă în transferul unui concept din domeniul-sursă (origine) în domeniul-ţintă, cele două concepte fiind puse în legătură directă cu o experienţă individuală sau cu una colectivă."[9]În viziunea semanticienilor cognitiviști, metafora este atât de prezentă în viața noastră de zi cu zi și o utilizăm atât de des în încercarea de a „clasifica realitatea", încât multe dintre expresii nici nu mai sunt percepute ca fiind metaforice.

După cum am arătat deja, prezenta lucrare nu își propune să investigheze instanțe ale metaforei conceptuale în limbajul cotidian, ci în limbajul literar-artistic, mai exact în texte ficționale în proză. Problema metaforei conceptuale în literatură (în poezie îndeosebi) a fost discutată de George Lakoff și Mark Turner încă din 1989, în studiul *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Cei doi semanticieni exprimă, în această lucrare, două idei extrem de importante. Prima este aceea că metaforele utilizate în literatură se bazează pe metafore convenționale din sistemul nostru conceptual obișnuit: „marii poeți, ca și marii meșteri, se folosesc de aceleași unelte ca și noi; ceea ce îi face diferiți este talentul și priceperea cu care mânuiesc aceste unelte."[10] Cea de-a doua idee este aceea că poetul se folosește de anumite procedee pentru a crea un limbaj neconvențional și imagini inedite întrebuințând aceleași metafore convenționale „după care trăim". Aceste procedee sunt extinderea, dezvoltarea, chestionarea și combinarea.[11] Ele se referă fie la introducerea unui element de noutate în structura unei metafore conceptuale convenționale, fie la utilizarea unui element într-un mod neconvențional sau la combinarea mai multor metafore conceptuale convenționale (acesta fiind și cel mai puternic mecanism de a transcende sistemul nostru conceptual obișnuit). De pildă, în aceste versuri din Sonetul 73, William Shakespeare combină cel puțin cinci metafore conceptuale convenționale: LUMINA ESTE O SUBSTANȚĂ, EVENIMENTELE SUNT ACȚIUNI, VIAȚA ESTE UN DAR PREȚIOS, O VIAȚĂ ESTE O ZI, VIAȚA ESTE LUMINĂ pentru a crea un limbaj poetic inedit și neconvențional: [12]

„Privește-mă sunt ziua ce se pleacă

6 Simina Terian, *Discursul public românesc înainte și după integrarea europeană. O abordare din perspectiva lingvisticii cognitive*, în *Proceedings of the International Conference „Communication, Context, Interdisciplinarity"*, vol. 2, Târgu-Mureş, Editura Universității „Petru Maior", 2012, p. 957-963.
7 Mircea Borcilă, *Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei*, în *Dacoromania*, serie nouă, VII-VIII, 2002-2003, Cluj-Napoca, pp. 47-77.
8 George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 6. (t.n.)
9 Valerica Sporiș, *Metafora conceptuală în jurnalismul de televiziune. Fenomenul BREXIT*, în *Transilvania*, nr. 11/2016, pp. 90-96.
10 George Lakoff, Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicaho/London, University of Chicaho Press, 1989, p. 11. (t.n.)
11 Orig. *extending, elaboration, questioning, combining*. (t.n.)
12 Zoltán Kövecses, *Metaphor in Literature*, în *Metaphor. A practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, pp. 52-53.

Încetişor spre braţul de apus
Al nopţii ce o cheamă să-şi petreacă
Acel răstimp second, în somn supus.
Ascultă-mă, sunt doar o pâlpâire
A focului ce-n sine îşi consumă
Substanţa tinereţii, şi în fire
Se-ntoarce, scrum, îngenunchiind în humă;
Şi poate-aşa, iubirea-ţi mai adâncă
Îţi va părea, aici cât mai eşti încă." (Sonetul LXXIII)[13]

Acestea fiind zise, metaforele poetice îşi au rădăcinile adânc înfipte în sistemul nostru conceptual obişnuit. Din perspectiva lingvisticii cognitive, noi, în calitate de cititori ai unui text poetic, suntem capabili să-i înţelegem simbolurile tocmai pentru că metafora nu este un simplu fapt de limbaj care ţine doar de domeniul literaturii, ci este un procedeu cognitiv, principalul procedeu cognitiv, de fapt, pe care îl întrebuinţăm, de pildă, în înţelegerea unor concepte abstracte ca sentimentele, viaţa, moartea sau timpul. Pentru a înţelege astfel de concepte abstracte „apelăm la alte concepte pe care le înţelegem în termeni mai clari (concepte spaţiale, obiecte etc.)".[14] Tocmai de aceea suntem capabili să înţelegem că un text poetic despre o călătorie anevoioasă poate fi, de fapt, despre viaţă, care este înţeleasă prin metafora conceptuală VIAŢA ESTE O CĂLĂTORIE.

În încercarea de a determina care sunt metaforele conceptuale ale comunismului care predomină în literatura română de după 1989, am realizat un inventar al câtorva astfel de metafore din următoarele texte romaneşti: *Un singur cer deasupra lor* de Ruxandra Cesereanu, *Pupa Russa* al lui Gheorghe Crăciun, *Matei Brunul* de Lucian Dan Teodorovci, romanul lui Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!* şi *Sînt o babă comunistă!* al lui Dan Lungu. Am ales aceste texte romaneşti nu întâmplător, întrucât acţiunea lor, mai puţin cea din *Matei Brunul*, străbate atât trecutul comunist al României, cât şi anii haotici ai tranziţiei către un regim (pseudo)democratic. M-am oprit, totuşi, şi asupra unui roman ca *Matei Brunul* deoarece consider că reprezintă un bun reper de comparaţie în ceea ce priveşte schimbarea viziunii în cazul în care acţiunea se petrece exclusiv în perioada regimului comunist.

O primă metaforă conceptuală desprinsă din textele romaneşti menţionate este COMUNISMUL ESTE O LUPTĂ, aflată în strânsă legătură cu metafora conceptuală COMUNISMUL ESTE ELIBERARE. Regimul comunist este privit ca o bătălie care, odată câştigată, a instaurat pacea în România, eliberând-o de „cotropitori" şi aducând numai propsperitate şi belşug. Sigur, cu toate că a fost câştigată, lupta continuă impotriva celor care caută să distrugă armonia instaurată de comunism:

„comunismul *biruitor*" (*Noapte bună, copii!*, p. 8)
„regimul democratic ce *eliberase* ţara de nenorociţi" (*Matei Brunul*, p. 63)
„*luptăm* cu fiara imperialistă" (*Pupa Russa*, p. 43)
„vremuri *revoluţionare*" (*Un singur cer deasupra lor*, p. 137)
„gospodăria noastră colectivă e o *victorie* istorică, de tip nou" (*Pupa Russa*, p. 64)
„tancul sovietic e o maşină care *aduce pacea*" (*Pupa Russa*, p. 97)

La polul opus, identificăm metafora conceptuală COMUNISMUL ESTE O ÎNCHISOARE, destul de frecventă şi în discursul public postdecembrist. O simplă căutare pe Google a sintagmei „lagărul socialist" a rezultat în nu mai puţin de 19600 de rezultate (această sintagmă a fost identificată şi în romanul *Noapte bună, copii!*), iar în

13 William Shakespeare, *Sonete*, în traducerea lui Radu Ştefănescu, Editura Cartier, Ediţie de colecţie, p. 96.
14 George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 129.

urma căutării „captivitate comunism", motorul de căutare a răspuns cu aproximativ 55000 de rezultate:

„*lagărul socialist* își unește forțele" (*Jurnalul Național*, http://jurnalul.ro/scinteia/istoria-comunismului/lagarul-socialist-isi-uneste-fortele-117331.html)

„*evadarea* din *lagărul socialist*" (Curentul Internațional, http://www.curentul.net/2010/01/15/evadarea-din-lagarul-socialist/)

„după doi ani de *captivitate în URSS*" (DIGI 24, http://www.digi24.ro/special/campanii-digi24/100-de-ani-de-comunism/revolutia-din-ungaria-de-ce-a-esuat-comunismul-cu-fata-umana-818621)

„*individul captiv* într-o distopie ce poate părea acum ficțiune" (Gheoland, http://www.gheoland.ro/volume-publicate/tovarase-de-drum/)

O altă metaforă este COMUNISMUL ESTE UN NOU ÎNCEPUT, pe care o consider în strânsă legătură cu COMUNISMUL ESTE UN PARADIS PĂMÂNTESC. Aceste două metafore conceptuale sunt instanțiate prin metafore ligvistice ca:

„România, într-o *nouă eră*..." (*Matei Brunul*, p. 26)

„putem începe o *viață nouă*" (*Matei Brunul*, p. 130)

„*noua societate* care i se oferise" (*Matei Brunul*, p. 152)

„ei făuresc o *viață nouă*" (*Pupa Russa*, p. 27)

„*paradis* doldora de camioane, tractoare (...), mărețe realizări" (*Pupa Russa*,p. 181)

„patria noastră este *o grădină*[a Raiului]" (*Un singur cer deasupra lor*, p. 142)

În ceea ce privește metaforele conducătorului și ale soției sale, acestea sunt cele des întâlnite și în discursul public pre- și post-1989: SOȚII CEAUȘESCU SUNT PĂRINȚII ROMÂNILOR, NICOLAE CEAUȘESCU ESTE FIUL ROMÂNIEI, NICOLAE CEAUȘESCU ESTE UN GENIU. Sigur, în multe situații acestea erau utilizate subversiv înainte de 1989 și cu sens peiorativ în anii de după 1989.

„ei [soții Ceaușescu] sunt *mama și tata* pentru toată lumea de la noi" (*Un singur cer deasupra lor*, p. 153)

„*cel mai iubit fiu al poporului* deschide gura și spune" (*Pupa Russa*, p. 294)

„cel mai iubit *fiu al poporului*" (*Sînt o babă comunistă!*, p. 50)

„*geniul* Carpaților" (*Sînt o babă comunistă!*, p. 52)

Cu privire la cei care se opun regimului, am identificat metafora conceptuală OPOZANȚII COMUNISMULUI SUNT PARAZIȚI. Acțiunile și ideile opozanților sunt personificate și văzute, și ele, ca niște dușmani: IDEILE CONTRAREVOLUȚIONARE SUNT FIINȚE. Tocmai de aceea, aceștia trebuie să fie „eradicați", „stârpiți" sau „ținuți sub control" într-o formă sau alta.

„astăzi trebuie să strâng șurubul cu *paraziții*" (*Un singur cer deasupra lor*, p. 137)

„*insectelor* dăunătoare" (*Matei Brunul*, p. 163)

„*idei dușmănoase, contrarevoluționare*" (*Matei Brunul*, p. 66)

Țările de dincolo de Cortina de Fier sunt percepute ca aparținând unei alte lumi, una idealizată, a cărei existență este incertă – ȚĂRILE NECOMUNISTE SUNT O ALTĂ LUME:

„*lumea* aceea mirifică de *Dincolo*" (*Noapte bună, copii!*, p. 96)

„să simtă parfumul de Dincolo, din *lumea* care le era *interzisă*" (*Noapte bună, copii!*, p. 174)

În paralel cu metaforele conceptuale, am identificat, în aceste texte romanești, o serie de metonimii. Asupra diferenței dintre metafora conceptuală și metonimie insistă, în *Metaphors We Live By*, și Lakoff și Johnson. În viziunea lor, „Metafora și metonimia sunt două procese diferite. Metafora este, în primul rând, o modalitate de a concepe un lucru în

termenii altuia, iar funcția sa primordială este înțelegerea. Metonimia, pe de altă parte, are, în primul rând, o funcție referențială, mai exact, ea ne permite să înlocuim o entitate cu o alta."[15] Chiar și așa, metonimia contribuie, și ea, la procesul de înțelegere a realității, în sensul că „partea" pe care o întrebuințăm pentru a ne referi la „întreg" nu este aleatorie, ci o alegem pentru că o considerăm cea mai reprezentativă pentru aspectul asupra căruia ne concentrăm.

Metonimia identificată cel mai frecvent în textele cu care am lucrat este INSTITUȚIA ÎNLOCUIEȘTE PERSOANA RESPONSABILĂ, ale cărei instanțe sunt următoarele:

„*poporul* care te-a crescut" (*Matei Brunul*, p. 27)
„*poporul* veghează" (*Matei Brunul*, p. 163)
„*partidul* era treaz și vivace" (*Pupa Russa*, p. 27)
„grija *partidului* pentru înfăptuirea fericirii" (*Pupa Russa*, p. 65)
„inima *partidului* bate tot mai tare și tot mai des" (*Pupa Russa*, p. 259)
„*clasa muncitoare* lua puterea și o strângea la piept" (*Pupa Russa*, p. 28)

Concluzionând, metaforele conceptuale de care se folosesc autorii români din perioada postdecembristă pentru a reda realități din trecutul comunist al țării noastre nu sunt foarte îndepărtate de cele din discursul public actual privind trecutul totalitar al României. După cum am arătat, câteva dintre ele se regăsesc într-un număr impresionant în pagini și articole de pe Internet, fapt care dovedește, o dată în plus, tocmai ideea enunțată de Lakoff și Turner în *More Than Cool Reason*, anume că metaforele poetice se construiesc pe baza unor experințe culturale individuale sau colective.

BIBLIOGRAPHY

I. Corpus de texte literare

1. Ruxandra Cesereanu, *Un singur cer deasupra lor*, Iași, Editura Polirom, 2015.
2. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, București, Editura Art, 2007.
3. Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!*, Iași, Editura Polirom, 2010.
4. Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, Iași, Editura Polirom, 2010 (Ediție digitală).
5. William Shakespeare, *Sonete*, în traducerea lui Radu Ștefănescu, Editura Cartier, Ediție de colecție.
6. Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul*, Iași, Editura Polirom, 2014.

II. Bibliografie teoretică

1. Mircea Borcilă, *Lingvistica integrală și fundamentele metaforologiei*, în *Dacoromania*, serie nouă, VII-VIII, 2002-2003, Cluj-Napoca, pp. 47-77.
2. Eugeniu Coșeriu, *Creaţia metaforică în limbaj*, Traducere din limba spaniolă de Eugenia Bojoga, în *Dacoromania*, serie nouă, V-VI, Cluj-Napoca, Editura Academiei Române, 2000-2001, pp. 11-33. Disponibil la adresa: http://www.dacoromania.inst-puscariu.ro/articole/2000-2001_1.pdf. Ultima accesare: 2.12.2017.

15 George Lakoff, Mark Johnson, *op. cit.*, p. 46.

3. Elena Faur, *Semantica cognitivă și „teoria metaforei conceptuale”. O abordare din perspectivă integrală*, în *Limba română*, anul LXIII, nr. 3/2014, pp. 340-357. Disponibil la adresa: http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A10136/pdf. Ultima accesare: 6.12.2017.

4. Raymond W. Gibbs (ed.), *A Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

5. Zoltán Kövecses, *Metaphor. A practical Introduction*, New York, Oxford University Press, 2010, pp. 52-53.

6. George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 2003.

7. George Lakoff, Mark Turner, *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago/London, University of Chicago Press, 1989.

8. Pragglejaz Group, *MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse*, în *Metaphor and Symbol*, 22(1), 2007, pp. 1-39. Disponibil la adresa: http://www.lancaster.ac.uk/staff/eiaes/Pragglejaz_Group_2007.pdf. Ultima accesare: 6.12.2017.

9. Simina Terian, *Discursul public românesc înainte și după integrarea europeană. O abordare din perspectiva lingvisticii cognitive*, în *Proceedings of the International Conference „Communication, Context, Interdisciplinarity”*, vol. 2, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2012, p. 957-963. Disponibil la adresa: http://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A22581/pdf. Ultima accesare: 6.12.2017.

10. Valerica Sporiș, *Metafora conceptuală în jurnalismul de televiziune. Fenomenul BREXIT*, în *Transilvania*, nr. 11/2016, pp. 90-96. Disponibil la adresa: https://revistatransilvania.ro/wp-content/uploads/2017/01/20_Valerica_Sporis.pdf. Ultima accesare: 6.12.2017.

11. Gerard Steen, *Finding Metaphor in Discourse: Pragglejaz and Beyond*, în *Culture, Language and Representation*, vol. 5, 2007, pp. 9-25. Disponibil la adresa: www.e-revistes.uji.es/index.php/clr/article/download/1348/1191. Ultima accesare: 6.12.2017.

THE HESYCHASTIC PERSPECTIVE IN NEAGOE BASARAB'S PARENETIC DISCOURSE

Andreea Gabriela Ivașcu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: Both in form and in content, much of Neagoe Basarab's Teachings to his son Theodosie are related to the pattern of the Hesyic literature writen during that time.The monarchic model that the paraenesis promotes seeks the aspiration to a conciliation with the monastic model of the hesychasts asceticism: the monarch must have the determination of a hero (enrollment in the tradition of eternal history) and the wisdom of an ascetic (acquiring eternal life by purifying the soul).The polymorphic structure of Neagoe Basarab's masterpiece corresponds to the two requirements of the becoming a dynastic personality.

Keywords: asceticism, persuasion, discourse, paraenesis, blissfulness

1. Ipostaze ale isihasmului în secolul al XVI-lea

Comparând importanța *Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* cu miracolul architectonic al „catedralei de piatră", Dan Zamfirescu apreciază „catedrala literară" ca prima operă de valoare universală din literatura română (Zamfirescu, 1972, p. 329). Existența acestor creații-model nu este întâmplătoare, ci ține de educația isihastă pe care tânărul Neagoe a primit-o de la patriarhul Nifon. Acesta, înarmat cu „toiagul învățăturii cel de fier" (Protul, 1969, p. 69), era renumit pentru strictețea comportamentului său ca ierarh, drept pentru care fusese scos de două ori din scaunul patriarhal. La fel părăsește și mitropolia Țării Românești, deși, atunci când, impresionat de faima evlaviei sale, Radu cel Mare îi propune numirea, el îl avertizase cu privire la asprimile sale. Nifon dusese și viață de pustnic în peșterile de la Crit. Neagoe, ucenicul și mai apoi secretarul („socotitorul") lui trăiește în admirația acestuia, devenind, „unul din cei mai culți domni ai Țării Românești" (Bogdan, 1898, cf. VO, p. 274) și moștenește grija deosebită față de cei aflați pe calea pocăinței : „și mai vârtos pre cei ce să striina pen pustii și pren peșteri și pre în schituri fără nicio scumpete îi hrănia" (Protul, 1969, p. 92).

Trebuie subliniată de la început complexitatea personalității voievodului : cunoștea foarte bine Sfânta Scriptură, lucrările hagiografice, cărțile populare laice pe care le folosea cu ușurință în discursul său parenetic; avea relații diplomatice cu Occidentul (a trimis sol la Papa Leon) , a ctitorit lăcașuri la diferite niveluri de credință (schituri săpate în stâncă, mănăstiri la Muntele Athos, Mănăstirea Curtea de Argeș) etc.

Idealul isihast însemna parcurgerea drumului către Dumnezeu, ajungerea în edenul divin prin purificare sufletească absolută, prin mod de viață și rugăciune.

În timpurile de prigoană a creștinilor, moartea martirică era calea cea mai directă a ajungerii în grațiile divine. Într-o primă carte cu tematică isihastă (*Viața Sfântului Anton*, anul 356), se povestește (narațiunea a fost unul dintre procedeele majore în lucrările hagiografice) că Sfântul Anton părăsește deșertul și se grăbește spre orașul unde erau prigoniți creștinii, pentru a avea și el parte de martiraj. Dar, nereușind, se întoarce decepționat în deșert, alegând calea cea lungă, a unei vieți ascetice în pustie. Ascetismul era considerat „un palid substitut al martirajului" (Kleinberg, 2010, p. 145)

Neagoe Basarab elogiază cele două metode de dobândire a sfințeniei. Astfel, în ultimul capitol al *Învățăturilor*… afirmă : „Bucurați-vă fraților mucenici, care ați pătimit

întru Hristos, și ați luminat pren temnițe și v-ați ispitit cu sabii ascuțite și nu v-ați înfricoșat de fierăle cele groaznice și cumplite, ci v-ați luptat și v-ați nevoit să vă asemănați patemilor lui Hristos și ați luat cununile cele neputrede și ați dobândit împărățiia ceriului " (INB, p. 287).

După acceptarea creștinismului, în timpul împăraților Constantin și Elena, jerfirea vieții a fost înlocuită cu jertfirea modului de viață.

Calea cea lungă, a ascezei, prin lepădarea de bunătățile, frumusețile, desfătările și bogățiile lumești, își găsește și ea locul în rugăciunea de suflet, cea de pe urmă a domnitorului aflat în ceasul morții : „Bucurați-vă preacuvioșii lui Dumnezeu pustnici, carii ați lăcuit prin pustii și pren peștere (…). Spăsiți-vă și voi călugărilor, carii lăcuiți în pustiile cele întunecate, și prin peștere și prin propastii, între hierăle cele iuți și rele" (INB, p. 288).

Faza muceniciei și cea a eremiților constituiau esența simbolică a chinurilor la care fusese supus Hristos și a jertfei acestuia. Dar învățăturile acestuia s-au transmis ulterior prin apostolii care erau „pescari de oameni". Așadar, faza isihastului egoist, care, prin izolarea sa de lume și prin asceză era preocupat numai de purificarea sa personală, trebuia depășită. Modelul îl dă romanul popular *Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf*. prezent prin mesajul său în textul *Învățăturilor*…

Dacă această convertire de pe calea existențelor lumești pe calea pocăinței s-ar fi produs la modul ideal, întrucât din partea divinității se așteaptă ca toți să ne purificăm, ar fi însemnat că toți enoriașii ar fi trebuit să părăsească orașele și satele pentru a popula pustiurile și peisajele rupestre. Pentru că Varlaam părăsește pustiul numai pentru a-l determina și pe Ioasaf la viața ascetică.

Faza următoare era aceea a modelului oferit de persoana pe care forța divină a suprapus-o în ierarhia socială (voievodul). Acesta trebuia să posede acele calități prin care să asigure supușilor săi un mod de viață în consonanță cu învățăturile divine, chiar dacă nu el trebuia să-i învețe, ci ierarhii locului, începând cu mitropolitul și episcopii și continuând cu derularea permanentă a slujbelor religioase și a consultanțelor duhovnicești. Construcția acestui model care să iradieze exemple de comportament este exprimată prin complexitatea discursului parenetic. Principele trebuia să devină, prin cunoașterea și conformarea la Sfânta Scriptură, și un model de credință, deoarece puterea lui era de natură divină.

Dar modelele, oricât ar fi ele de adecvate, au o existență limitată în timpul obiectiv al existenței, și, de asemenea, în prelungirea memoriei dincolo de generația sa. Așadar, este necesară și ultima fază, în care modelatorul trebuie să creeze opere nemuritoare care vor sta mereu în viața urmașilor cu forța lor iradiantă. Așa a desăvârșit Neagoe Basarab *catedrala de piatră*, care, prin materialitatea ei corespunde trupului și, cu aceeași vigoare, *catedrala literară*, capodoperă a genului, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*.

Într-o perioadă în care învățământul și cultura se voiau laice, importanța acestei opere literare a fost minimalizată, invocându-se colajul de citate care-i puneau sub semnul întrebării originalitatea.

Dar specificul didactic al textului parenetic se bazează în mod fundamental pe argumentul de autoritate al citării, ce face parte din cele trei faze ale actului parenetic (citarea, înțelegerea și conformarea). Se putea observa că și în segmentele parenetice din romanul popular *Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf* sunt multe trimiteri la *Sfânta Scriptură* (cf. Damaschin, 1999, pp. 68-71, 73-76 etc.). Era un proces necesar de obiectivare a textului sacru, tot așa cum, pentru a convinge pe cineva de frumusețea unui peisaj, nu-i oferi numai explicații, ci și fotografii.

2. Structuri isihastice în *Învățături…*

Din punctul de vedere al structurii, s-a afirmat deseori că opera lui Neagoe Basarab are o configurație discontinuă și un caracter compozit : „Evident că, în cazul acesta, nu se mai poate vorbi de o unitate structurală a planului *Învățăturilor*" (Chihaia, 1972, p. 131). În ciuda acestor considerații, se poate observa că discursul parenetic al lui Neagoe Basarab este preocupat de ilustrarea în succesiunea lor a tuturor fazelor devenitii isihaste : de la schimnicul pierdut prin peșteri sau în pustiu, la schivnicul monah (*Despre creștinismul din veacurile persecuțiilor și despre începuturile monahismului, Elogiul cinului monahal*) până la cel monarhic. Acesta din urmă are o misiune mult mai grea : trebuie să urmeze calea credinței, deși trăiește în fală, în bogăție și putere, fiind grevat, pe lângă relația sa cu divinitatea, de felul în care monitorizează viața supușilor, așa încât, împreună cu ierarhul creștin să le dea și lor posibilitatea de a rămâne pe calea credinței. Pasajele și explicațiile din regi nu sunt întâmplătoare, ci probează în fața tânărului Theodosie, necesitatea învățăturilor. Dacă și marii regi de până la Constantin cel Mare au făcut și greșeli, uneori foarte mari, el trebuie să învețe din aceasta, dar mai ales trebuie să aibă înțelegerea corectă a cerințelor unei vieți curate pentru a nu le mai face el însuși.

Se poate arăta că, mergând pe structura obligatorie pentru pareneză din romanul popular *Viața sfinților Varlaam și Ioasaf*, Neagoe a fost preocupat să confere textului său o structură ciclică. Astfel, la începutul primei părți mesajul cel mai important este dat de „învățăturile" lui Varlaam către discipolul său Ioasaf (sfaturi, explicații, pilde). La sfârsitul cărții, lucru pe care cei mai mulți exegeți nu l-au înțeles, apare *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe voivod domnul Ungrovlahii, către 2 slugi credincioase ale sale și dragi, carele se lepădară de lue și să dederă vieții călugărești*, care se călugăriseră sub numele de Varlaam și Ioasaf. Prin acest capitol însă, cu învățături care, luate fiecare în parte mai fusese, sub alte forme, afirmată de-a lungul cărții, se închide ciclul prin reluarea mesajului din *Elogiul cinului monahal* cu învățăturile sintetizate din romanul popular.

După cum s-a arătat, în secolul al XVI-lea doctrina isihastă era mult mai complexă decât la începuturi, fiind mult mai apropiată de umanism. Patriarhul Nifon, admirat de toți pentru caracterul absolutist al principiilor sale ascetice, este înlăturat din scaunul patriarhal de două ori chiar de către cei care îl chemaseră, ca și din cel mitropolitan de la curtea lui Radu cel Mare.

Neagoe Basarab, făcând elogiul cinului monahal admiră viața eremiților de demult care „ca și când și-ar rădica corturi în ceriuri așa s-au sălășuit de dăparte" (INB, p. 100). Aceste forme de viață, purificată prin asceză și izolare s-au conservat de-a lungul secolelor. Domnitorul nu-l pregătește însă pe Theodosie pentru retragerea în pustiu, așa cum reușise Varlaam cu Ioasaf, ci pentru o purificare printre oameni, cu oamenii cărora le servea drept pildă : „Deci câți petrec și lăcuiesc așa tot în ponciș și împotriva noastră lăcuiescu. Căci noi nu viețuim ca într-o oaste, ci viețuim ca într-o cetate, cu pace" (*Ibidem*). Întrucât textul parenetic are obiective precise în constituirea profilului moral al viitorului principe, nu mai aplică schema din *Viața Sfinților Varlaam și Ioasaf*, deși situațiile par să aibă multe zone comune (Ioasaf era principe și era inițiat în morala creștină pentru a-și părăsi poziția ; Theodosie este și el principe și trebuie să-și consolideze comportamentul moral, așa încât să poată avea forța exemplarității față de supuși – Ioasaf însuși a domnit o perioadă, după inițierea creștină – pentru ca astfel să-i determine să ducă o viață în consonanță cu morala creștină și să-i domine prin forța modelului său). Voievodul renunță la vechile precepte ale moralei isihaste din cărțile

vechi, decretând preferința pentru *Noul Testament* (Hristos și apostolii ; căutarea căii spre viața eternă printre oameni) : „Însă acum să lăsăm cele vechi și de dămult și să căutăm spre ceste de acum, că slava și cinstea cea mare din legea cea noao iaste, când ai cap pre Hristos" (INB, p. 10).

De aceea, Neagoe nu împrumută întru totul discursul moral al lui Varlaam, ci, pentru a dobândi împărăția cerească, Theodosie, ca unul care are în dar de la Dumnezeu împărăția pământească, trebuie să dobândească, să păzească cu sfințenie și să aplice calitățile unui bun creștin, cu atât mai mult cu cât este în postura de exemplu : „Iată că sântem datori noi cești puternici să ajutăm celor slabi și să-i îndreptăm" *Ibidem*, p. 15). Pentru a edifica măreția divinității și forța neprețuită a credinței, pe lângă sfaturile sale, bazate pe cunoștințele proprii („Iar aceste să nu le gândești că le grăescu eu din capul mieu, ci toate le-am aflat în Sfintele Scripturi" – *Ibidem*, p. 20), își bazează argumentele, ba uneori chiar le substituie prin tehnica citatului, cu pasaje din *Omiliile* Sfântului Ioan Hrisostom, Sfinții Athanasie cel Mare, Efrem Sirul, Ioan Scărarul etc. Theodosie trebuie să cunoască experiențele reprezentative ale marilor împărați așa încât, din evaluarea lor, sub îndrumarea lui Neagoe, care-l atenționează de fiecare dată, să poată să aleagă între bine și rău. Din *Cartea Regilor* (I – IV), sunt selectate acestea pentru a se vedea „cine din împărați au îngăduit lui Dumnezeu și iar cum au călcat legea și au mîniiat pre Dumnezeu" (*Ibidem*, p. 21).

Cel mai extins citat este *Povestea pentru Marele Constantin Împărat*, scrisă de Eusebiu din Caesareea și tradusă de Eftimie, patriarhul Târnovei, un isihast bulgar de talia patriarhului Nifon.

Celelalte surse convocate în mesajul textului de-a lungul întregii opere au fost inventariate de specialiști : *Cărțile Regilor, Omiliile Sfântului Ioan Hrisostom, Scara Sfântului Ioan Scărarul, Umilința Sfântului Simeon Monahul, Discursurile Sfântului Efrem Sirul,Dioptria lui Filip Eremitul*, panegiricele și cărțile populare (*Viața Sfinților împărați Constantin și Elena, Viața sfinților Varlaam și Ioasaf, Alexandria, Fiziologul, Viețile sfinților* etc.). S-a consemnat, de asemenea, că „toate acestea reușesc să creeze o viziune unitară, o concepție unitară a întregii opere" (Ionașcu, 2009, p. 97).

Coeziunea ca mesaj dintre aceste intertexte este asigurată de faptul că multe dintre ele sunt povestite într-o manieră sintetică și explicate, ca modalitate de evidențiere a semnificațiilor majore.

Sunt multe narațiuni realizate cu o mare măiestrie, așa încât, cu mai bine de un secol până la *Cazania* lui Varlaam, se poate vorbi de existența narațiunii ca modalitate de redare în literatură și de un mare narator (în limba slavonă) în persoana lui Neagoe Basarab : „Neagoe se folosește de slavonă, dar a avut parte de un traducător ce-l egalează pe Varlaam în mânuirea limbii române" (Zamfirescu, 2010, p. 405, nota 12).

După pildele oferite din istoria Regilor, Neagoe selectează și pildele din alte romane populare : pilda celor patru coșciuge, *Pilda privighetorii, Pilda inorogului, Pilda celor trei prieteni* etc., prin tâlcul lor oferind tot atâtea temeiuri pentru credință.

Pentru un principe ca Ioasaf al cărui obiectiv era să se retragă în pustiu, mesajul din prima parte a *Învățăturilor* ar fi fost suficient. Însă Theodosie parcurgea a treia fază isihastă, aceea de a rămâne în mijlocul vieții, împovărat de misiunea pe care o avea de îndeplinit. Varlaam întrevăzuse dificultatea : era mult mai greu să cauți calea pocăinței, în mijlocul ispitelor, decât în liniștea singurătății, ce te conduce direct la contemplația mistică : „Iaste un lucru cu anevoie a ședea cineva lângă foc și să nu se prigorească, și iarăși nu iaste lesne a se încurca cinevași cu lucrurile și cu grijile lumii și să viețuiască în bogăție și în ospețe și apoi să poată umbla poruncile lui Dumnezeu și să să păzească și să fie curat de acestea" (INB, p. 111). Ioasaf însuși, ispitit cu fetele frumoase care-i țineau

întreaga companie, când era pe punctul de a ceda și a cădea în păcat, este salvat miraculos de forțele divine. Și la ce folos toate acestea, din moment ce în *Omilia despre răbdare* moartea se încadrează în tema generală *vanitas vanitatum* : „Unde iaste înflorirea statului ? Iată, au perit (…). Unde iaste veselia și dezmierdăciunile tinereților ? Iată, au trecut… (*Ibidem*, p. 123). Soluția era calea credinței, pe care o așteaptă lumina învierii și a vieții veșnice. Dar totul era o alegere : „După moarte, judecată, dar după judecată, împărăția ceriului sau munca iadului" (*Ibidem*, p. 124).

A treia fază isihastă din devenirea tânărului principe, aceea a constituirii lui ca model, începe în partea a doua a *Învățăturilor*...

Departe de a-l împresura pe Theodosie cu ispite, magistrul îi vine în ajutor și adresează învățături către toți cei care-l înconjurau : către patriarhi, vlădici, episcopi, boieri, egumeni, către bogați și săraci, pentru a le produce frica și dragostea față de Dumnezeu, ca și dragostea față de părinți, sub forma unei orații către oasele mamei sale.

După alte pilde din *Fiziolog*, voievodul îl instruiește pe principe în ceea ce privește comportamentul lui cu cei din jur (boierii și slugile lor credincioase, cum va numi și va revoca dregătorii, cum să mănânce și să bea alături de ceilalți, cum va primi solii, cum trebuie să se comporte în războaie, cum să facă judecățile, cum să fie milostiv cu slugile și cu săracii ; să nu fie răzbunător…).

Ultima fază a devenirii isihastwe este aceea a transmiterii sufletului în opere nemuritoare : este vorba de nemurirea terestră, ca o contrapondere a celei celeste.

Sunt implicate două monumente : catedrala literară, reprezentată de *Învățături*… și catedrala de piatră, biserica Mănăstirii Curtea de Argeș.

Capitolul al XII-lea din partea a doua este o reflectare a operei în ea însăși. Autorul nu cere evaluarea celor din jur (punerea de peceți) ci o supune evaluării divine, care îi măsoară, prin oameni, recunoașterea în timp. Ceea ce s-a și întâmplat. Astfel, B. P. Hasdeu vorbește despre „*acest falnic monument de literatură (...). Această scriere este una din cele mai importante*…" (Hasdeu, 1865, cf. VO[1], p. 273) ; cartea „*este cea mai bună din câte ne oferă literatura în limba slavonă a vremii aceleia*" (Romanski, *Ibidem*, p. 276) ; „*O scriere străbătută de atâta înțelepciune și de atâtea frumuseți poetice e vrednică de a fi citită și în ziua de azi*" (Pușcariu, *Ibidem*, p. 276) ; „*cel mai de seamă monument al cugetării și simțirii românești în limba slavă*" (Cartojan, *Ibidem*, p. 280) ; *Neagoe „este cel mai mare poet român din perioada slavonă*" (Piru, *Ibidem*, p. 283) ; „*unul din cele mai întinse și mai valoroase monumente literare*" (Ivașcu, *Ibidem*, p. 286) ; "*este expresia integrală, la o înălțime neatinsă de nici un alt creator a profilului moral și a valorilor intelectual ale poporului român*" (Zamfirescu, *Ibidem*) etc.

Catedrala de piatră a fost recunoscută prin monumentalitatea ei de la început până astăzi. Astfel, Gavril Protul, contemporan cu Neagoe Basarab, consemnează în *Viața Patriarhului Nifon* : „nu este așa mare și sobornică ca Sionul,carele îl făcu Solomon, nice ca sfânta Sofia carele o au făcut marele împărat Iustiniian, iară cu frămsețea este mai predesupra acelora" (Protul, 1969, p. 95) ; „cu de toate o împodobi și o făcu asemenea raiului lui Dumnezeu" (Ibidem, p. 97).

3. Concluzii

Așa cum s-a arătat, cartea are o structură ciclică. Croită după modelul prim al *Vieții Sfinților Varlaam și Ioasaf*, începe în prima referință externă cu *Elogiul cinului monahal*, care trimite la pasajul din romanul popular în care eremitul dădea sfaturi feciorului de împărat. Așa se termină învățăturile, cu sfaturile date celor două slugi ale sale, care se călugăriseră sub numele de Varlaam și Ioasaf. Identitatea nu este de actanți, ci de mesaj. Speranța era să se întâlnească cu ei în viața de dincolo, chiar dacă nu spera acolo decât o

existență umilă. Sfaturile sunt redundante, pentru că toată cartea este plină de ele, dar Neagoe se complace în postura lui Varlaam și insistă să închidă ciclul, pentru a edifica astfel importanța și, mai ales, unitatea mesajului.

În esență, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, constituie ca și biserica Mănăstirii Curtea de Argeș, faza cea mai înaltă din devenirea isihastă postmartirică. Modelul monarchic, ce primise puterea prin îngăduința divină, printre ispitele bogăției și ale puterii putea totuși să dobândească, pe calea credinței, veșnicia cerească. Prin izolarea în pustie, ascetul era marcat de un anume egoism, care rămâne chiar în victoria finală. Neagoe Basarab este generos : el dobândește lumina veșniciei prin credință, dar este preocupat și de nemurirea terestră, lăsând supușilor săi opere nemuritoare: catedrala literară îi esențializează sufletul, iar catedrala de piatră, prin materialitatea ei, cu sau fără motivul imolării, evocă nemurirea corpului, în așteptarea celei de-a doua veniri a lui Hristos.

BIBLIOGRAPHY

4.1. Sigle

INB – *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie. Versiunea românească*, (Ediție G.Mihăilă și D. Zamfirescu), București, Editura Roza Vânturilor, 2010.

VO[1] – *Neagoe Basarab, 1512 -1521, Volum omagial*, București, Editura Minerva, 1972.

VO[2]- *Sfântul voievod Neagoe Basarab, Domnul Țării Românești, Volum omagial,* Editura Episcopiei Argeșului și Muscelului, Curtea de Argeș, 2009.

LRV – *Literatura română veche, I* (Antologie realizată de G. Mihăilă și D. Zamfirescu), București, Editura Lyceum, 1969.

4.2. Studii, opere

Pavel Chihaia, *Cu privire la învățături și la câteva monumente din vremea lui Neagoe Basarab*, în VO[1], 1972

Sfântul Ioan Damaschin, *Varlaam și Ioasaf*, București, Editura România Creștină, 1999.

I. Ionașcu, *Neagoe Basarab, principe isihast*, în VO[2], 2009.

A. Kleinberg, *Istoriile sfinților și rolul lor în formarea Occidentului*, București, Editura Ideea Europeană, 2010.

Gavril Protul, *Viața și traiul sfinției sale părintelui nostru Nifon*, în LRV, 1969.

D. Zamfirescu, *Expresie genială a vechii civilizații românești*, în VO[1], 1972.

D. Zamfirescu, *Prefață, Note* la *INB*, 2010.

„SEARCHING FOR A GENERATION" - THE 80TH GENERATION IN PROSE

Roxana-Anca Kaitar
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract: Very present and controversial, the 80th generation has been called a "lost generation," "a union of success," "an inconvenient generation," and "a passing one." With the sixteenth and seventeenth literary groups as the antecedents, the 1980s gave rise to long-term confrontations. Two decades after their appearance, the 80th generation phenomenon is still a matter of controversy. The effervescent change imposed by the desantists is an open subject that needs to be resumed from different angles in order to be internalized. This presentation aims to illustrate some of the most significant moments of this romanian literary moment.

Keywords:generation, desantist, controversy, postmodernism, eclectism

Liviu Antonesei, în preambulul articolului său din antologia **Generaţia '‘80 în texte teoretice**, explică folosirea semnelor de grafie pentru termenul *generaţie* prin faptul ca acesta „a suferit o severa uzura morală”.[1] Actuală şi controversată, generaţia optzecistă a fost numită ba „o generaţie pierdută”, ba „un sindicat al succesului”, ba „o generaţie incomodă”, ba „una de trecere”. Având ca antecesori grupurile literare şaizecist şi şaptezecist, momentul '80 a dat naştere unor confruntări longevive. Radu G. Ţeposu, citându-l pe Thibaudet, care împarte literatura franceză în trei generaţii, postulează criteriul ce stă la baza acestei categorisiri: „într-un secol ar exista trei generaţii constituite din oameni de aceeaşi vârsta sau chiar de vârste diferite, uniţi printr-o credinţa comună, printr-un ideal comun”.[2]

Spre sfârşitul anilor '70 şi începutul anilor ‘80 apare în cenaclurile literare şi cercurile studenţeşti „o noua promoţie de poeţi, prozatori şi critici care încep sa repună în discuţie modelele literaturii.”[3]La mijlocul anilor ‘80 modelul capătă un nume: *postmodernism*. În fata contestaţiilor „ironiştii ludici”, numiţi în derâdere, „îşi văd de treabă şi afirmă, din ce în ce mai hotărât, o conştiinţă de generaţie şi chiar credinţa lor că inventează un nou curent literar”[4]în spectrul postbelic.

Luând în considerare anvergura pe care a luat-o acest termen –optzecism- nenumăratele articole, cărţi, debutul câtorva „optzecişti întârziaţi”, crearea unei adevărate mitologii, se pare ca el nu a fost doar un grup artistic sau o şcoala literară, „ci un fel de generaţie biologică, naţională, diferită de cele dinainte nu numai artistic, ci şi ca şi mod de viaţa, de percepere a realităţii”.[5] Numită şi „generaţia în blugi”, cu sens peiorativ iniţial, definea prin acest obiect vestimentar, după Cărtărescu, o întreagă „brave new-world”.[6] Afirmarea diferenţelor faţă de generaţiile anterioare nu poate fi redusă la un simplu „conflict între generaţii” – expresie clişeu în zilele noastre. Cărtărescu afirma în volumul

1 Gheorghe Crăciun, Generaţia ’80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.100 (Liviu Antonesei, „Căutarea unei generaţii”)
2Radu G. Ţeposu, Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, ed.Dacia, 2002, p.11
3Eugen Simion, Scriitorii români de azi, vol. IV, ed. Cartea Românească, 1989, p.466
4 idem
5 Micea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, ed. Humanitas, 1999, pp364-365
6 idem

dedicat *Postmodernismului românes*ccă „falia care îi desparte esenţial pe optzecişti şi postoptzecişti de cei dinainte este falia dintre doua lumi: lumea francofilă a costumului şi cravatei, a muzicii clasice, a sărutului mâinii şi a respectului pentru marile valori şi, pe de altă parte, lumea pătrunsă de spirit american, lumea hainelor de stradă, a muzicii rock, a pletelor, a culturii populare, a emancipărilor de tot felul. Fără această diferenţă esenţială nu poate fi înţeleasă cu adevărat acţiunea generaţiei '80 în literatură şi în celelalte arte".[7]

Este important de menţionat contextul european, occidental, al apariţiei optzeciştilor. Ei au traversat o serie de revoluţii de mentalitate: „sexplozia" anilor 70, mişcările hippy şi flower-power, cable TV, home computer şi multimedia, mişcările ecologice, feministe sau pluriculturaliste. Importanta influenţă provocată în Occident de muzica grupurilor rock: „The Beatles", „The Rolling Stones", „Pink Floyd" şi a poeţilor generaţiei Beat în crearea realităţii „psihedelice" a fost preluată în răsărit, în condiţiile cunoscute ale totalitarismului. Dacă Occidentul provoca reacţii împotriva războiului şi consumnismului, Estul manifesta simptomele regimului comunist apăsător. „Devine limpede ca optzeciştii sunt generaţia […] cu care începe şi la noi schimbarea în bine".[8]

Această generaţie s-a format în jurul cercurilor literare studenţeşti din Bucureşti: „Junimea", „Cercul de critica", „Cenaclul de luni", conduse de personalităţii marcante: Ov. S. Crohmăniceanu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, şi cele sprijinite de revistele: „Amfiteatru", „Dialog", „Opinia studenţească". La „Junimea", sub conducerea lui Crohmăniceanu, vin îndeosebi prozatori şi aici se afirmă „ingineria textuală", expresia preferată de Mircea Nedelciu, şi este reabilitată proza scurtă. „Cercul de critică", sub tutela lui Eugen Simion, este evident frecventat de tineri critici, dar şi poeţi şi prozatori „interesaţi, toţi, să-şi spună părerea despre romanul politic, despre proza autoreferenţială, textualism, modelele poeziei tinere şi, în anii din urmă, despre postmodernism şi, implicit, despre generaţia '80."[9] Antologiile de debut: *Aer cu diamante* (1982), *Desant 83* (1983), *Cinci* (1983), *Debut 86* au fost mult contestate, însă unele sunt remarcabile, *Desant 83* a avut „un puternic ecou în epocă, reuşind să atragă atenţia asupra unui grup de optsprezece tineri autori".[10] Grupului bucureştean: Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Hanibal Stăncilescu, Mircea Nedelciu , Ion Stratan, Traian Coşovei, Florin Iaru se adăuga clujenii: Tudor Vlad, Tudor Dumitru Savu, Marta Petreu, Alexandru Vlad şi timişorenii: Mircea Mihăieş, Vasile Popovici, ieşenii: Nichita Danilov, Lucian Vasiliu, etc. Toţi aceşti tineri, remarcă Crohmăniceanu, constituie generaţia care a dus la redescoperirea prozei scurte, după o îndelungă perioadă de hegemonie a romanului. Asemenea reprezentanţilor de marcă ai generaţiei '60: D.R. Popescu, Fănuş Neagu, Constantin Ţoiu, Radu Cosaşu, Sorin Titel, care „au avut meritul de a fi spart clişeele cu care opera realismului socialist, silind proza scurtă să primească o infuzie de viaţă concretă"[11], membri grupului optzecist repetă experienţa, dar realităţile vieţii contemporane nu sunt numai „descoperite", ci şi „asumate" afirma Crohmăniceanu, citat de Gheorghe Glodeanu.[12] Deşi aflată doar la început, Eugen Simion remarca faptul că această generaţie are câteva modele literare şi un program justificat în parte de opera aflată în stadiul de debut". Acelaşi critic semnalează primele dezbateri despre post modernism, concept contestat chiar de o parte din optzecişti şi „bineînţeles , de cei care, neînţelegând esenţa fenomenului, cred că este vorba de o nouă impostură literară (imitaţie, experiment, în afara specificului nostru spiritual)".[13]

7 idem
8 idem
9 Eugen Simion, Scriitorii români de azi, vol. IV, ed. Cartea românească, 1989, pp466-467
10Gheorghe Glodeanu, Dimensiuni ale romanului contemporan, ed. Gutinul, 1998, pp182-183
11 idem
12 idem
13Eugen Simion, Scriitorii români de azi, vol. IV, ed. Cartea românească, 1989, pp467-468

Conceptul de *postmodernism* a fost teoretizat în diverse volume de critică, încercându-se delimitarea modernitate – postmodernitate, complexitatea acestor fenomene şi elementele marcante identificate în operele moderne sau postmoderne. Radu G. Ţeposu în *Istoria tragica şi grotescă a întunecatului deceniu literar noua,* afirmă despre modernism, „infinit mai radical şi mai negator", că ar fi cel prin care „s-au spulberat câteva iluzii fundamentale (transcendenţa, omogenitatea, totalitatea) promovate cu perseverenţă evlavioasă de romantism".[14] Acelaşi critic abordând conceptul de postmodernitate, spune „postmodernismul simte tot mai acut nevoia de a reînnoda cu tradiţia, de redobândire a coerenţei."[15] În urma unei prodigioase deducţii logice criticul finalizează „toată ideologia romantismului şi a modernismului se regăseşte subliniată în estetică, la postmodernişti. În estetică, dar într-una care nu ezită să scoată ochii metaforei, să se autoflageleze. Postmodernismul e un romantism întors",[16] afirmă pragmatic autorul. Integrându-se în aceleaşi paradigme conceptuale, modernism-postmodernism, Cărtărescu, în lucrarea sa *Postmodernismul românesc* , trasează o nouă coordonată. „Dacă omul modernist era prin excelenţă tragic, strivit ca personajele existenţialiste, de confruntarea cu neantul, vehiculând o mistică a suferinţei şi o paranoia intelectualistă centrată pe omniprezenţă (sau omniabsenţa sensului) postmodernul pare însă să-şi fi găsit cel mai confortabil adăpost chiar în inima neantului."[17] Acelaşi autor continuă: „ el porneşte de la acceptarea lumii ca poveste ca reabilitare slabă, des-fondată, pe care un eu la fel de iluzoriu o poate explora în toate direcţiile, cu voluptate senzoriala, ca pe o epidermă nesfârşită."[18]

Analizând terminologia pornită de la derivarea rădăcinii modern: modernism, modernitate la care adăugă prefixul post-, Cărtărescu constată că spre deosebire de alte sensuri date acestui prefix (post-romantism) unde echivalentul unei reveniri, întoarceri la forme istoricizate, în sintagma post-modernism /-modernitate are un alt sens. Autorul remarca: postmodernismul este „o reacţie la izgonirea din poezie, de către moderniști a plăcerii lecturii, a fabulaţiei, a digresiunii, intr-un cuvânt, a farmecului vechilor maeştrii."[19] pentru alţi critici, comentatori însă este „mai curând o ruptură decât continuitate (Ihab Hassan, Th.Kuhn). Toynbee, citat de Cărtărescu în acelaşi volum, consideră fenomenul postmodernist „iraţionalitate, anarhie şi o nedeterminare ameninţătoare".[20]

Studiind cele *Cinci feţe ale modernităţii* , Matei Călinescu constată, contrar teoriilor anterioare, ca fiind „un eclectism rafinat… Şi în sfârşit postmodernismul poate apărea fratele geamăn al avangardei."[21]

Ihab Hassan este recunoscut ca unul dintre cei mai importanţi teoreticieni ai postmodernismului. Criticul extrage în demersul său o serie de trăsături definitorii ale acestui termen: indeterminarea, fragmentarea, neprezentabilul – nereprezentabilul, hibridizarea, decanonizarea, lipsa de sine – lipsa de adâncime, ironia, carnavalizarea, performanţă – participare, construcţionismul, imanenţa. Acest faimos decalog prezintă punctele esenţiale comune cu lista componentelor textuării identificată de Adrian Oţoiu în lucrarea *Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80*. Autorul reface o listă în care „le numeşte cu numele lor comun acceptat" şi le ordonează în linia „ponderii pe care par să o

14Radu G. Ţeposu, Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, ed.Dacia, 2002, pp52-53
15 idem
16 idem
17 Micea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, ed. Humanitas, 1999, pp 65-83-85
18 idem
19 idem
20 idem
21Matei Călinescu, Cinci feţe ale modernităţii, ed. Univers, 1993, p.259

aibă în ochii comentatorilor”[22]: relaţia metatextuală, jocul intertextual, practica recuperării (ironice sau nu) convenţiilor paraliteraturii şi ale culturii de masă, fragmentarismul, demersul antialegoric şi antimimetic, relaţia corp-text, instituirea autenticităţii la nivelul textului, implicarea participativă a cititorului. Autorul semnalează şi elemente comune: „caracterul antialegoric evocă non-reprezentabilul cu suprafeţele sale plate ce resping mimesis-ul, iar componenta intertextuală se leagă de hibridizarea hassaniană, nu lipsesc nici indeterminarea sau fragmentarea”.[23]

Pătrunzând mai adânc în spaţiul trăsăturilor, Cărtărescu identifică o serie de elemente ale postmodernităţii reflectate de postmodernism: perspectivismul nietzschenian, pierderea simţului realităţii, ezitarea existentei, asocierea constantă cu societatea înalt tehnologică, informatizată şi mediatică de azi. Pentru Cărtărescu „postmodernismul este epifenomenul cultural, artistic şi în cele din urmă literar al postmodernităţii.”[24]

Revenind la optzecişti în antologia *Generaţia ‘80 în texte teoretice*, Gheorghe Crăciun afirmă „cu ei se face simţită o noua viziune a realului”[25], părere împărtăşită şi de Eugen Simion – „debutează o nouă serie de prozatori şi se încearcă un nou pact cu realul”.[26]

Generaţia ‘80 este un fenomen important nu doar din punct de vedere artistic, ci şi ca viziune socială şi atitudine estetică. De reţinut că tinerii au de luptat nu numai cu cenzura comunistă (mai drastică cu ei decât cu nume deja impuse), „ci şi cu idiosincraziile mofturile şi teama de schimbare a unor personalităţi literare de bine, deloc lipsite de puterea unor gesturi active la nivelul deciziei culturale”.[27] În cuprinsul aceluiaşi eseu, „O generaţie incomodă”, Crăciun remarcă „generaţia ‘80 se dovedeşte o generaţie incomodă chiar şi pentru sine. O generaţie care se subminează din interior. La mijloc sunt orgolii, vanităţi, incompatibilităţi valorice şi temperamentale, poate şi interese.”[28]Revenind însă autorul afirmă că „nefiind o generaţie inventată şi nici o grupare gregară de meschine interese estetice, Generaţia ‘80 a fost şi este una fără directori de conştiinţă, străină de ideea oricărei tutele.”[29]Exegetul subliniază simultan şi eforturile de sincronizare ale tinerilor desantişti cu arta timpurilor lor, recuperând astfel rămânerea în urmă vis-a-vis cu marea literatură a lumii „Pe de o parte ar trebui să accepte măcar acum că optzeciştii n-au fost paraşutaţi în spaţiul românesc direct din poezia americană sau telquelismul francez, cum s-a susţinut în câteva ocazii. Ideea sincronismului, în măsura în care ea nu reprezintă un moft ci o reală asumare, se naşte din interiorul unui câmp cultural, nu vine din afară.”[30]

Un concept care a fost adesea „confundat” cu cel care ar caracteriza scriitura optzeciştilor este cel de *textualism*. O complexa definire ne-o oferă Eugen Simion: „un mod, întâi, de a organiza povestirea sau romanul, trecerea de la proza auctorială la proza autoreflexiva, predilecţia pentru fragment şi o nouă relaţie cu cititorul, cititorul este avertizat asupra procedeelor şi personajelor şi este luat ca martor, cu tendinţa de a-i da un statut inedit: acela de a organiza textul, de a-i da un sens, de a face, în fine din el un personaj şi anume personajul absent pe care autorul mizează, textualismul mai înseamnă variate puncte de vedere asupra aceluiaşi individ, o relativizare, aşadar, a relaţiilor şi

22Adrian Oţoiu, Trafic de frontieră. Proza generaţiei ’80, ed. Paralela 45, 2000, p.19
23 idem
24 Micea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, ed. Humanitas, 1999, pp 79
25 Gheorghe Crăciun, Generaţia ’80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.12
26Eugen Simion, Scriitorii români de azi, vol. IV, ed. Cartea românească, 1989, p.475
27 ibidem
28 ibidem
29 ibidem
30 ibidem

adevărului din naraţiune, naraţiunea este demistificată pe măsură, aş zice, ce este mistificată, scrisă, autorul intră în operă cu numele lui şi judecă situaţiile, figurile retorice, producţia textului…, autorul revine în text (aici textualiştii se despart de tehnica noului roman) şi, odată cu el, revine şi gustul de a povesti," „pe scurt, textualismul este o formă a postmodernismului românesc".[31] Radu G. Ţeposu în articolul cuprins în antologia *Generaţia '80 în texte teoretice* apreciază că textualismul este „vânturat în cele mai neaşteptate ocazii şi folosit în cele mai surprinzătoare accepţii"[32], dar că „a devenit în proza nouă o realitate incontestabilă. Sensurile lui au sugerat fie o gnoză, în descendentă borgesiană, fie o practică semnificantă în accepţia grupului Tel Quel. De o parte viziunea unui text infinit, care e universul însuşi şi care se defoliază ca un palimpsest, pe de alta exerciţiul conştient al scrierii, procesul producerii de sens."[33] Criticul remarcă şi faptul ca aceşti tineri prozatori s-au împlinit în plan teoretic prin semiologia textului, „suprimând naivităţile omniscienţei şi ale verosimilităţii clasice."[34] În completare, Simion afirmă că textualiştii sunt foarte buni povestitori, creând o „tipologie a povestitorilor."[35] În aceeaşi antologie realizată de Crăciun, Gh. Iova ne oferă una din cele mai clare definiri ale textualismului: „textualismul este o mişcare literară caracterizată de o atitudine radicală faţă de materialul lingvistic. Superficial, el poate fi recunoscut după un comportament, referirea la text în text. În cadrul textualismului diferenţa între teorie şi practica nu se mai face."[36]

În *Istoria* sa Radu G. Ţeposu, pornind de la tehnica scriiturii, perspectiva narativă sau obiectul investigaţiei, face o trecere în revistă a principalelor direcţii ale generaţiei: textualiştii: Nedelciu, Crăciun, Constantin Stan, Tudor Daneş. Ei se dovedesc „cei mai consecvenţi, instruiţi şi familiarizaţi, achiziţiile noii literaturi, sunt inventivi, au o imagine debordantă, contrariind parodic şi ironic orizontul de aşteptare a cititorului."[37] O altă direcţie este cea a mitologiei derizoriului cu reprezentanţii de seamă: Cristian Teodorescu, Ioan Lăcustă, George Cuşmarencu, Sorin Preda, Tudor Vlad, Dumitru Toma, cu excizii ale realului înconjurător, tratate cinematografic, detaşat ori cu blazare, cu desfăşurări ale feliilor de viaţă în toată normalitatea lor insipidă. Personajele sunt recrutate din medii marginalizate cel mai adesea, ocheanul naratorului fiind îndreptat spre ungherele ascunse ale existenţei. Perspectiva e neutră, blând-maliţioasă, compasivă alteori, indiferentă şi mizantropă altădată. Limbajul e autenticist până la exasperare, colorat, pitoresc, îmbibat de pletora jargonului. Metoda predilectă e a benzii de magnetofon şi a aparatului de filmat. Lumea e mediocră, învăluită de melancolii pasagere, de o seninătate naivă, pestriţă, instabilă, atinsă de psihologia kitsch-ului."[38] O altă orientare este cea a fantezismului alegoric şi livresc : Ştefan Agopian, Ioan Groşan, Nicolae Iliescu, Florin Toma, Liviu Papadima, Tudor Dumitru Savu. „Acesta e hrănit de replici şi parafraze culturale, din şarjări suculente ale achiziţiilor livreşti, din defolieri ale imaginarului. Reportarea e întotdeauna parodică, lucidă, sugerând şi o funcţie critică a lecturii. Aceşti prozatori sunt toţi nişte stilişti, cu mare preţuire pentru imaginea plastică, pentru picturalitate. Pun mare preţ pe capacitatea fabulatorie, pe discurs, pe retorica povestirii. Puternica nota livrescă, intertextualitatea, aluzia culturală, alegoria şi parabola nu-i

31 Eugen Simion, Scriitorii români de azi, vol. IV, ed. Cartea românească, 1989, p.476
32 idem
33 Gheorghe Crăciun, Generaţia '80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.203 (Radu G.Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare)
34 idem
35idem
36Eugen Simion, Scriitorii români de azi, vol. IV, ed. Cartea românească, 1989, p.476
37 Gheorghe Crăciun, Generaţia '80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.316 (Gh. Iova, „Despre text")
38 Radu G. Ţeposu, Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, ed.Dacia, 2002, pp 35-37

împiedică însă sa vadă, exact şi cu finețe, comportamentul, mişcarea gesturilor şi a obsesiilor. Foarte buni observatori ai detaliului, ai amănuntului semnificativ, ei sunt nişte admirabili descriptivi. Limbajul lor este polisemic, conotativ, capabil sa sugereze două sensuri deodată, construcţia prozei este artizanală în sens superior, supravegheată îndeaproape. Talentul, în cazul lor este o forma a emanaţiei spontane, a instinctului artistic, dar şi o formă de aderenţă simpatetică la cultură, de exploatare subtilă a fondului livresc."[39] Cea de-a patra direcţie este cea a analiştilor: Alexandru Vlad, Stelian Tănase, Ovidiu Moceanu, Ion Lilă, Ion Boloş, George Şerban. Ei au „predilecţie pentru mişcarea interioară a sensibilităţii, pentru radiografierea psihologică, pentru cazuistică."[40] Pentru ei viaţa apare în latura profundă, adesea abisală ori subliminală, abordând teme ale trecutului, convertit în obsesie, sau ale existenţei. Caută cazurile-limită, dilema, situaţiile de excepţie. „Monologul interior, ancheta, depoziţia sunt procedee predilecte de captare a fluxului conştiinţei, a interiorităţii tulburi, dar şi de reconstituire a adevărului. Naraţiunea lor e irigată de melancolie şi nostalgii existenţiale […]. Folosesc aglutinarea, povestirea stufoasă, fraza arborescentă, dar şi expresia netă, sentenţioasă. Au prejudecata gravităţii, în sens bun, intuind reverberaţiile spirituale ale fiinţei în mecanica gesturilor şi a vorbirii."[41]

Citat de Adrian Oţoiu, Gheorghe Crăciun constată că „opera textualistă integrează intr-o singură imagine atât enunţul (naraţiunea propriu-zisă) cât şi enunţarea (procesul la vedere al constituirii acestui enunţ).[42]

Un al doilea concept relevant pentru opera optzecistă este cel de *autenticitate*. După cum remarcă Iova „citat textual echivalează cu citat autentic. A scrie deci autentic este a scrie textual."[43]Autenticitatea a însemnat pentru interbelici (C. Petrescu, Eliade) o reacţie la adresa academismului, fiind o modalitate de regenerare a literaturii. Acest concept „se opunea ficţiunii, invenţiei romaneşti, impunând primatul faptului adevărat, trăit, obiectiv."[44]Adrian Oţoiu, în capitolul *Efectul de autenticitate* , porneşte de la aserţiunile lui Crăciun, care face trimiterea etimologică autenticitate – autor şi consideră că „autenticitatea înseamnă implicarea personală, spontană şi directă a scriitorului, care trebuie să devina un garant al adevărului textului. Voinţa autenticistă nu se poate consuma în afara unei etici a scriiturii."[45] Crăciun situează, de asemenea, fenomenul autenticist „sub zodia experimentului" sau „a cercetării spaţiilor albe."[46] Conceptul exclude detaşarea, distanţarea, „mofturile de bibliotecă", însă implică o solidă cultură a individului. Legat de problema individului, Crăciun afirmă că „nu poţi scrie despre actualitate, dacă tu însuţi nu eşti un individ actual şi autentic, daca viaţa ta nu cunoaşte dinamismul, metamorfoza, contradicţia, tensiunea continuă, vibraţia."[47] Simona Popescu, în articolul său cuprins în antologia lui Crăciun, intitulat *Compendiu despre noua proză*, remarcă: „două sunt, deci, problemele pe care şi le pune scriitorul noului val: problema propriei existenţe şi a textului pe care trebuie să-l scrie."[48]Din acest unghi, aceşti tineri autori sunt psihologi şi analişti fini, „obsedaţi de autenticitatea actelor intelectuale şi de procesualitatea existenţei, nişte cartografi ai cotidianului, manipulând cu dexteritate

39 idem
40idem
41idem
42Adrian Oţoiu, Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80, ed. Paralela 45, 2000, pp 14-15
43 idem
44Gheorghe Glodeanu, Dimensiuni ale romanului contemporan, ed. Gutinul, 1998, p.189
45Adrian Oţoiu, Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80, ed. Paralela 45, 2000, p.21
46 idem
47Gheorghe Crăciun, Generaţia '80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.23 (Simona Popescu, „Compendiu despre noua proză")
48 ibidem

tehnicile decupajului şi montajului textual, văzând în descrierea de tip comportamentist şi în discursul poetic prozaizant o şansa în plus acordate unei visate literaturi de tip tranzitiv, care să facă din cititor un partener activ la dialog."[49] Astfel că prozatorii acestei generaţii au trecut opera lor prin filtrul experienţei biografice, ei înşişi fiind nişte marginali: profesori navetişti, ghizi, liber profesionişti sau muncitori necalificaţi. Având o acută percepţie a realului şi periericului societăţii nu au scăpat din vedere „fantasmele, bovarismele, idealismele cu care se droghează zilnic omul mărunt dintotdeauna."[50] Instrumentele de bază au devenit în acest caz umorul, spiritul satiric, apetenţa parodică, ironia, bonomia, dramatismul. Implicit, obsesia a devenit limbajul în toate sferele sale semantice, gramaticale, fonetice, „vorbirea în formele sale cele mai directe, cele mai vitale."[51] Au contestat rigiditatea limbajului de lemn, reînnoind limbajul literar, marcat încă de stilul interbelic. S-a spus despre generaţia '80 că ar fi croită din mantaua lui Caragiale, însă dincolo de ceea ce a reprezentat Caragiale în momentele şi schiţele sale, el a fost „un model al transformării minorului în major": mutarea interesului scriitorului român contemporan de la marile teme artificiale la cele periferice şi naturale.[52] Crăciun afirmă sentenţios că „optzeciştii au avut prejudecata că nu se poate scrie literatura decât în momentul în care ştii aproape totul despre ea."[53] „Din perspectiva textualismului nu există nimic dincolo de text, totul se consumă în text. Radu G. Ţeposu, de altfel, constată „nota comună" a generaţiei '80, constând în „pierderea ingenuităţii, amestecul eterogen de stiluri şi viziuni, recuperarea omogenităţii în planul strict al discursului. Viaţa, realul, nu mai sunt decât efecte ale unei demiurgii ironice. Prozatorul postmodern, lepădându-se de vanitate ca de o haină roasă la mâneci, procedează invers decât Dumnezeu: scrie întâi cartea facerii, după care populează neantul cu propriile ficţiuni."[54]

Liviu Petrescu în *Poetica postmodernismului*, citat de Gheorghe Glodeanu, se opreşte la postulatul potrivit căruia „postmodernismul nu trebuie să mai îmbrace forma unei optici a romanului ci mai degrabă pe aceea a prozei scurte."[55] Această revenire la proza scurtă, proză susţinută de Anton Holban în perioada interbelică, epocă de hegemonie absolută a romanului, ca deţinând superioritatea, este teoretizată în articole de Simona Popescu, Al.Th. Ionescu, Nedelciu în antologia Generaţia '80 în texte teoretice, însă nici unul nu face referire la autorul *Ioanei*.[56] Explicaţia pentru această modificare de optică ar consta în faptul că „poetica romanului operează cu un model formal al totalităţii, caracteristic modernismului, iar proza scurtă recurge la un model formal de tip fragmentarist, specific vârstei postmoderne."[57]

Celor două concepte de bază ale optzeciştilor, textualismul şi autenticitatea, se adaugă poetica de tip non-mimetic şi al patrulea ce se referă la apariţia unui „nou umanism", în opinia lui Liviu Petrescu. Concluzia prezenţei non-mimetismului este că a provocat atât „proliferarea metaromanului"[58] cât şi „o impunere energică a poeticii citatului şi a procedeelor specifice parodiei sau ironiei, fără ca prin aceasta să se manifeste – ca în cazul avangardei – ruptura zgomotoasă de trecut."[59] Eclectismul cultural de care

49 ibiden
50 ibidem
51 Gheorghe Crăciun, Generaţia '80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.16
52 ibidem
53Gheorghe Crăciun, Generaţia '80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.204 (Radu G.Ţeposu, „Cu ochii deschişi, pe tărâmul unei alte paradigme literare)
54Radu G. Ţeposu, Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, ed.Dacia, 2002
55Gheorghe Glodeanu, Dimensiuni ale romanului contemporan, ed. Gutinul, 1998, pp 188-189-190
56 idem
57 idem
58 idem
59 idem

vorbea Liviu Petrescu, adesea dublat de atitudinea ironică, ce preia „locul poziţiilor intransigente”[60], este reperat şi de Ţeposu în antologia lui Crăciun: „un eclectism irigat în permanentă de ironie, în care se prefigurează o nouă paradigmă şi care sugerează în fond un nou model cosmologic.”[61] Astfel că „este inevitabil să afirm că Generaţia ’80 a reprezentat şi reprezintă încă în literatura noastră, deşi în forme mult diseminate, o direcţie de gândire estetică.”[62]

Acest moment literar are azi parte de tratamentul tuturor altor momente marcante, cel al punerii în locul potrivit de istoria şi critica literară. Deşi mulţi dintre reprezentanţii ei azi au o operă distinctă, de prestigiu şi un nume sonor, se integrează totuşi fenomenul complex generat de ideea de generaţie, idee mult mai puternică în conştiinţa literară decât un nume sau altul cu nu o mai mică rezonanţă.

BIBLIOGRAPHY

Andrei Bodiu, Mircea Cărtărescu, ed. Aula, 2003
Matei Călinescu, Cinci feţe ale modernităţii, ed. Univers, 1993
Mircea Cărtărescu, Travesti, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994
Mircea Cărtărescu, Orbitor. Aripa stângă, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1996
Mircea Cărtărescu, Orbitor. Corpul, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2002
Mircea Cărtărescu, Nostalgia, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1997
Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc, ed. Humanitas, 1999
Gheorghe Crăciun, Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice, ed. Vlasie, 1994
Gheorghe Crăciun, Viorel Marineasa, Generaţia ’80 în proza scurtă, Ed. Paralela 45, Pitesti, 1998
Gerard Genette, Introducere în arhitext. Ficţiune şi dicţiune, Ed. Univers, Bucureşti, 1994
Gheorghe Glodeanu, Dimensiuni ale romanului contemporan, ed. Gutinul, Baia Mare, 1998
Gheorghe Iova, „Despre text” în Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994, pp 314-317
Ion Bogdan Lefter, „Introducere în noua poetică a prozei” în Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice, ed. Vlasie, 1994, pp 222-231
Al. Th. Ionescu, „Despre proza scurtă în două paradoxuri” în Competiţia continuă. Generaţia ’80 în texte teoretice, ed. Vlasie, 1994, pp 237-250
Al. Th. Ionescu, Mircea Nedelciu, Ed. Aula, Braşov, 2003
Jean-Francois Lyotard, Condiţia postmodernă: Raport asupra cunoaşterii, Ed. Babel, Bucureşti, 1993
Marin Mincu, Textualism şi autenticitate, eseu despre textul poetic III, Ed. Pontica, Constanţa, 1993
Mircea Nedelciu, Adriana Babeţi, Mircea Mihăieş, Femeia în roşu, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1990
Mircea Nedelciu, Aventuri într-o curte interioară, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1979
Mircea Nedelciu, Efectul de ecou controlat, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1981
Mircea Nedelciu, Amendament la instinctul proprietăţii, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1983

60 idem
61Gheorghe Crăciun, Generaţia ’80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.70 (Radu G. Ţeposu, „Biblioteca melancolică”)
62Gheorghe Crăciun, Generaţia ’80 în texte teoretice. Competiţia continuă, ed. Vlasie, 1994, p.21

Mircea Nedelciu, Zmeura de câmpie, Ed. Militară, Bucureşti, 1984
Mircea Nedelciu, Tratament fabulatoriu, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1986
Mircea Nedelciu, Şi ieri va fi o zi, Ed. Cartea românească, Bucureşti, 1989
Mircea Nedelciu, „Dialog în proză scurtă" în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994, pp 271-275, 286-290
Mircea Nedelciu, „Un nou personaj principal" în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994, pp 251-255
Liviu Petrescu, Poetica postmodernismului, Ed. Paralela 45, Piteşti, 1996
Adrian Oţoiu, Trafic de frontieră. Proza generaţiei '80, ed. Paralela 45, 2000
Simona Popescu, „Compendiu despre noua proză" în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994, pp 237-244
Eugen Simion, Scriitori români de azi, vol. IV, Ed. Cartea romanească, Bucureşti, 1989
Radu G. Ţeposu, Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă, ediţia a II-a, Ed. Eminescu, Bucureşti, 1993
Radu G. Ţeposu, „Biblioteca melancolică" în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994
Radu G. Ţeposu, „Cu ochii deschişi pe tărâmul unei alte paradigme literare" în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994
Gianni Vattimo, Sfârşitul modernităţii. Nihilism şi ** în cultura postmodernă, Ed. Pontica, Constanţa, 1993
Daniel Vighi, „Proza tinerilor – încotro?", ancheta revistei „Tribuna" în Competiţia continuă. Generaţia '80 în texte teoretice, ed. Vlasie, Piteşti, 1994, pp 296-298
http://www.revistarespiro.com

THE PRE-ROMANTIC SCENERY IN COSTACHE CONACHI'S POETRY

Ecaterina Kerstin Botezatu
PhD Student, University of Bucharest

Abstract:Pre-romanticism is a literary transition stage whose main characteristic was sensibility, embodied by the need to translate feelings into words. In the European space, pre-romanticism has been a form of manifesto against the rigours of classicism, bounded by mimesis and reason. Thus, this literary movement turned into an expression of sensibility. Meanwhile, in the Romanian space, pre-romanticism has been one of the first literary forms. In Costache Conachi's pre-romantic erotic poetry we can find elements that anticipate the upcoming Romanian romanticism. Being influenced by both the troubadours' writings and by the XVIIIth century pastoral literature, Costache Conachi's views on nature also foreshadow romantic literature.

Keywords: erotic poetry, pre-romanticism, romanticism, scenery, troubadours.

Primele documente româneşti au fost scrisori, cronici domneşti, traduceri ori cărţi bisericeşti şi populare, în care cu greu se puteau manifesta ideile originale ale autorilor. Inovaţia izbucnea pe alocuri, acolo unde rigorile epocii ori liberatea exprimării o permiteau. Un repertoriu destul de sărac, care anevoie putea reprezenta o bază pentru viitoarele scrieri originale ale literaţilor români. Literatura a luat cu greu avânt, şi aveau să treacă decenii până când urma să fie acţionată o "conştiinţă a scrisului" care să acutizeze problema sincronizării cu literatura universală. Mai mult chiar, scrierea unora dintre cele mai importante cărţi ale primelor trei secole de literatură, *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir şi *Ţiganiada* a lui Ion Budai-Deleanu au rămas fără răsunet în epocă, fiind publicate la câteva decenii de la punerea lor pe hârtie. "De-abia pe la 1840, când încep să se vadă roadele emancipării Ţărilor Române, ale occidentalizării, ale schimbării mentalităţilor, apar condiţiile fiinţării literaturii ca organism în mişcare"[1]. Şi totuşi, înainte ca literatura română să fi fost voit orientată înspre scopul sincronizării cu literatura universală, au existat o serie de autori ai "începuturilor" care, aparent inconştient, au pus în mişcare mecanismul scrierilor româneşti autentice şi au oferit un punct de pornire pentru cei care, mai apoi, aveau să aşeze definitiv literatura română în rând cu celelalte scrieri europene: "lecturile bogate din poezia occidentală, deschiderea către adevărata esenţă, intimă şi personală a poeziei, face să putem vorbi de acum, în afara traducţiilor şi a literaturii scrise cu scopuri didactice sau ştiinţifice, de existenţa elementelor unei literaturi autentice, propriu-zise, mai exact spus, de existenţa unei poezii de acest fel"[2].

Dacă primele opere româneşti scrise din nevoia conştientă de statornicire a literaturii s-au înscris în limitele romantismului, se pune problema încadrării în epocă a scrierilor culte precedente, ai căror autori nu erau îndemnaţi de nevoia pregnantă a umplerii golurilor literare. Există sau nu un preromantism românesc? La nivel european s-a produs o „sfărâmare a echilibrului clasic, echilibru care caracteriza unele literaturi şi a cărui distrugere a însemnat ivirea a două curente opuse: *Luminile* şi preromantismul"[3]. Aşadar, acest curent literar a apărut în urma unei

1 Eugen Negrici, 2008, p. 120.
2 Mircea Anghelescu, 1971, p. 69.
3 D. Popovici, 1968, p. 31.

crize, în urma unei suprasaturaţii clasiciste: "Pentru că au avut un clasicism autoritar, bine conturat şi longeviv şi un ideal spiritual tutelat de raţiune, literatura germană, cea engleză şi, într-un sfârşit, cea franceză pot invoca prezenţa unei propensiuni anticlasice – căreia i se poate da, eventual, un statut de curent sau de etapă de tranziţie"[4]. Prin urmare, pe de o parte este pusă sub semnul întrebării existenţa preromantismului într-o literatură aflată încă la origini, într-o literatură în care nu exista o tradiţie pe care noua mişcare literară să o răstoarne. Pe de altă parte, definiţia oferită de Mircea Anghelescu orientează preromantismul doar înspre curentul ce i-a urmat, dovedind astfel posibilitatea existenţei acestuia într-o literatură nouă: "Cei mai mulţi cercetători definesc preromantismul ca simplu preambul al romantismului, mai stangaci şi mai neorganizat, căruia îi lipsea doar punerea în scenă şi conştiinţa de sine"[5]. În ceea ce priveşte literatura română, preromantismul, reprezentat de primele scrieri "autonome", nu a avut doar rolul de "a desemna formele incipiente ale romantismului"[6], ci totodată a fost premergător primelor opere în care era activă o conştiinţă a scrisului; de fapt, preromantismul a însumat primele încercări lirice propriu-zise din literatura română.

Fără a îndeplini caracteristicile necesare unui curent literar propriu-zis (chiar şi prin numele său se indică dependenţa de un curent ulterior mult mai puternic marcat – romantismul), preromantismul este o etapă de tranziţie, a cărei principală caracteristică este sensibilitatea. Am văzut aşadar că la nivel european preromantismul s-a instaurat ca un manifest împotriva rigorilor clasicismului (care impunea mimesisul şi raţiunea) şi a devenit astfel o expresie a sensibilităţii, a emoţiei. În spaţiul românesc declanşatorul l-a reprezentat aceeaşi nevoie de exteriorizare a sentimentului, provocată de această dată nu de o criză a clasicismului restrictiv, ci de o lipsă a oricărei forme literare de manifestare preexistente. Şi cum sensibilitatea îşi are de cele mai multe ori originea în sentimentul erotic, suntem îndreptăţiţi să afirmăm, precum Eugen Simion, că "naşterea conştiinţei lirice [în speţă naşterea poeziei] este determinată, la cei mai mulţi dintre poeţii de la începutul secolului XIX, de apariţia conştiinţei erotice"[7]. Ne vom întoarce aşadar înspre unul dintre cei mai marcanţi reprezentanţi ai preromantismului românesc, Costache Conachi, a cărui lirică satisface cu prisosinţă sentimentul erotic, "responsabil" pentru primele scrieri româneşti autentice.

Biografia lui Costache Conachi nu interesează foarte mult; rămân doar câteva aspecte care îşi regăsesc însemnătatea printre versurile poetului. Avându-şi rădăcinile într-o veche familie boierească fanariotă, Conachi beneficiază de o educaţie aleasă, prin intermediul profesorului Fleury ("fost membru al Convenţiunii, de aceea numit "le regicide", unul dintre destuii refugiaţi francezi aciuiţi în Moldova"[8]), care îl pune astfel în legătură cu literatura occidentală. Va face o serie de traduceri, în urma cărora lirica sa va cunoaşte influenţele autorilor respectivi: unele traduceri de mai mică întindere (*Abeliard către Eloiza* şi *Eloiza către Abeliard* după Pope; *Narches amurezatul de sâniş*, după Ovidiu), altele mai ample (*Tragedia lui Lentor* de un autor neidentificat, *Oreste* de Voltaire; *Mathilde ou memoires tire de l'histoire des croisades* de M-me Cottin, publicată în trei volume la Iaşi; *Cercare de voroavă asupra omului* după *An Essay on Man* a lui Pope), etc. Conachi a rămas celebru în istoria literaturii pentru pleiada de "muze" cărora le dedica versurile sale ("o Luxandră, o Elenă, o Casucă, o Maria, o Anică, două Mărioare şi trei Casandre şi jumătate"[9]), versuri care de altfel se pliau pe cerinţele epocii, când doamnele erau curtate prin muzica lăutarilor. Un loc cu totul aparte îl ocupă însă Smaranda Negri, ori Zulnia, femeia pe care Costache Conachi a curtat-o ani de zile şi de a cărei iubire s-a putut bucura pentru puţin timp, mariajul lor încheindu-se prin moartea Zulniei la mai puţin de trei ani de la căsătorie: "Dintre multele iubiri trecătoare se

4 Eugen Negrici, 2008, p. 192.
5 Mircea Anghelescu, 1971, p. 7.
6 D. Popovici,1968, p. 32.
7 Eugen Simion, 2000, p. 226.
8 G. Calinescu, 1982, p. 85.
9 D. Popovici, 1972, p. 415.

degajă o pasiune durabilă pentru Smaranda Negri, care a inspirat paginile cele mai durabile din lirica lui Conachi"[10]. Trebuie menţionat însă că pe lângă lirica erotică, închinată fie iubirilor vremelnice, fie mult-adoratei Zulnie, Conachi a inovat atât prin *Meşteşugul stihurilor româneşti*, primul manual de versificaţie din literatura română, cât şi prin piesele de teatru (*Comedie banului Costandin Canta*, *Giudecata femeilor*, *[Amoriul şi toate harurile]*),printre primele creaţii din categoria dramaticului. Totuşi, istoria literaturii îl păstrează cu precădere pentru lirica sa, Conachi fiind, cum remarca Nicoale Manolescu, "un poet adevărat, superior tuturor celorlalţi din prima jumătate a secolului XIX"[11].

Poezia lui Costache Conachi este înscrisă, aproape în totalitate, în sfera erosului, poetul fiind descalificat de critici precum Garabet Ibrăileanu sau Nicolae Iorga tocmai din pricina unei sensibilităţi exacerbate, exteriorizate prin jeluiri, prin "ahturi" şi prin suferinţe neverosimile, mai pe scurt, prin "nebunii orientale", cum sintetiza Călinescu[12]. Să nu uităm însă că literatura era la începuturi, când încă îşi mai căuta forma de expresie, lucru pe care tot Manolescu îl observa: "Dacă e să-l credem pe Nietzsche, toate literaturile încep prin a fi lirice, adică dionisiace: şi cea grecească, şi cea occidentală (trubadurii) şi, iată, şi a noastră. Văicăreala primilor noştri poeţi nu este decât un exces de lirism, de subiectivitate, de spovedanie erotică"[13]. Chiar şi atunci când versurile nu îi sunt dedicate iubitei ori lui Eros, Conachi păstrează acelaşi registru, "lipsit de simţul ridicolului"[14], cum se întâmplă de pildă în cazul poeziei *Moartea părintelui dumisale vornicul Costachi Conachi la 1803, mart în 7*: "Dar ce văd, înalte cer, surorile-au leşinat,/ Una o văd înlemnită, cealaltă-i o-ngheţat!/ Amândouă nu răsuflă lângă părintele lor,/ Ah, prietenilor, daţî-mi un cuţit să mă omor!/ De care întâi să caut, la cine să năzuiesc,/ Surorilor să dau viaţă ori pe tata să bocesc?"[15]. Interesant este că, de multe ori, în spatele acestor văicăreli orientale se regăsesc *in nuce* teme şi motive tipic romantice, precum evadarea prin vis ori zborul nocturn, identificabile la nivelul poeziei *Visul amoriului*: "Dar ce ameţală-i asta de care mă văz cuprins?/ Au întunecat văzduhul, ochii mi-au păienjenit/ […] M-am priimit şi îndată aflându-mă-ntr-aripat/ Deîmpreună cu dânsa spre răsărit am zburat"[16].

Revenind la tematica erotică, putem spune că poezia lui Conachi este un model de curtoazie a epocii; ea nu este scrisă în vederea respectării unor canoane literare, ci cu scopul de a îndupleca femeia iubită. Chiar dacă primii poeţi erau conştienţi de existenţa unui public care le citeşte şi le apreciază opera, finalitatea versurilor era, în cele din urmă, cât se poate de personală. Tocmai datorită notei de intimitate poeziile lui Conachi au plăcut publicului larg şi au fost preluate de acesta sub forma cântecelor de lume (versurile excesiv de melodramatice devenind adevărate "şlagăre" printre lăutarii acelor vremuri) – dovadă în acest sens fiind gruparea lor, alături de alte scrieri asemănătoare, de către Anton Pann, în colecţia intitulată *Spitalul amorului*. Limbajul, de multe ori nepoetic sau chiar licenţios, nu este, totuşi, ostentativ. Dimpotrivă, "naturalismul" adoptat de Conachi derivă tocmai dintr-o inocenţă a scriiturii, din lipsa unei tradiţii a poeziei care să fi stabilit normele poetice: „Conachi are însă foarte serios de luptat cu expresia, cu un material lingvistic încă rebarbativ, singurul ce îl putea oferi literatura noastră, care şi prin dânsul se trudea să existe"[17].

Ne întoarcem aşadar înspre rolul pe care poezia lui Conachi îl ocupă în istoria literaturii române, şi anume înspre încadrarea autorul în epocă. Este sau nu Costache Conachi un preromantic? Există sau nu, în lirica sa, elemente care vestesc romantismul românesc şi, dacă da,

10 Alexandru Teodorescu, 1963, p. 39.
11 Nicolae Manolescu, 2008, p. 100.
12 G. Calinescu, 1982, p. 89.
13 Nicolae Manolescu, 2008, p. 100.
14 Octavian Schiau, 2000, p. 39.
15 Costache Conachi, 1963, p. 50.
16*Ibidem*., p. 72.
17 I. Negoiţescu, p. 19.

care ar fi acestea? Mircea Anghelescu îl înscrie, fără dubiu, în rândurile poeţilor ce anunţă romantismul: „Conachi este un poet de tranziţie către noua sensibilitate, un poet al dragostei mistuitoare, nu o dată deznădăjduit, îndrăgostit de natură, de peisajul sălbatic, putând fi privit ca un veritabil preromantic”[18]. Am văzut deja că poetul Conachi se înscrie în standardele preromantice, afişând o sensibilitate specifică acestui curent de tranziţie, sensibilitate care va fi preluată şi “stilizată” mai târziu de romantici. Limbajul, încă greoi la primii poeţi, va fi şi el filtrat şi “poetizat” în romantism. Însă interesant de observat este un alt element pe care romantismul îl va împrumuta de la curentul precedent, şi anume decorul, de la cadrul natural şi până la obiectele predilecte care formează microcosmosul poetic la Costache Conachi.

Aflaţi încă în stadiul primelor încercări literare, preromanticii nu dispuneau de “recuzita” necesară unui decor poetic propriu-zis. Practic, ne aflăm într-un stadiu precoce, când poeţii împrumută foarte mult exemplele folosite de lirica occidentală, pe care încearcă să le plieze, încă stângaci, pe realităţile româneşti. “Nu se poate vorbi în sens propriu de un univers preromantic, de o natură preromantică, etc., cărora le lipsesc acele elemente concrete şi individualizante, ci mai degrabă de un cadru, de o atmosferă preromantică, atmosferă care se compune indirect, din reflexe ale sentimentelor, din stări de spirit, chiar din perplexităţi şi incertitudini”[19]. Însă, chiar dacă Conachi profită cu precădere de tumultul sentimental pentru a-şi descrie stările interioare (“pune atâta suflet şi emoţie în întreaga relatare a melodramei încât, deşi relatarea pare greoaie şi, bineînţeles, desuetă, reuşeşte să ne transmită efectul urmărit, anume crearea unei stări emoţionale deosebite”[20]), el amplifică decorul melancolic, specific preromantic, prin crearea unui decor aparte, care va fi regăsit mai apoi în poeziile romantice.

Despre primii preromantici s-a spus că erau poeţi ai iatacului, acel “centru al galaxiei Eros”[21] înspre care tânjeau şi în care încercau să pătrundă prin diverse dovezi de iubire şi devotament. Însă, de cele mai multe ori, accesul în acest “sfânt loc” le este refuzat seducătorilor, eşecul fiind un nou prilej de suspine şi jeluiri. Asemeni lui Iancu Văcărescu, Conachi reuşeşte însă să se desprindă de spaţiul restrâns al iatacului şi îşi “universalizează” poezia (sau, cel puţin, amplifică decorul preromantic), regăsind de multe ori în natură fie un refugiu, fie un martor al suferinţelor sale din amor. “Ibrăileanu remarcase că boierul Conachi n-a avut sentimentul naturii, că în opera lui cadrul natural aproape nu apare. Este adevărat numai dacă îl comparăm cu romanticii, care aveau un cult pentru natură”[22]. Fără a fi un poet al naturii, Conachi sesizează potenţialul poetic al acesteia şi îl utilizează, însă fără a-l epuiza, cum aveau să facă romanticii. În lipsa unei tradiţii literare care să preconizeze descrierile de natură, Conachi “încearcă pentru prima dată la noi o autohtonizare a peisajului”[23]. De cele mai multe ori, iubirea se consumă într-un peisaj pastoral, Conachi dovedind “aceeaşi predilecţie pentru livezi şi izvoare ca trubadurii”[24]. Astfel se întâmplă în cazul unor poezii precum *Într-un rădi de dimineaţă*, ori *Iubitul şi urâtul*, unde Amoriul, personificat, seduce tinerele păstoriţe şi apoi le abandonează. În cazul poemelor cu tentă autobiografică, natura, schimbătoare de fel, se modifică în funcţie de perspectiva pe care poetul o are asupra escapadelor sale amoroase. Despărţirea de iubită ori aşteptarea deznădăjduită a acesteia prijeluieşte descrierea unor peisaje pustiite, lipsite de grandoare, care sporesc melancolia poetului: “Duceţi, spuneţi cu putere/ Că amorezatul piere/ În pustiuri, plin de durere”[25]. Pustiul poate căpăta însă şi alte funcţii, atunci când peisajul nepopulat are rolul de a ascunde iubirea împlinită, cum se întâmplă în cazul întâlnirilor cu Zulnia. În locul peisajului sterp acum se deschide un peisaj

18 Mircea Anghlescu, 1971, p. 135.
19 *Ibidem*., p. 28.
20 Octavian Şchiau, 2000, p. 39.
21 Eugen Simion, 2000, p. 277.
22 Alexandru Teodorescu, 1963, p. 42.
23 Paul Cornea, 2008, p. 271.
24 Nicolae Manolescu, 2008, p. 102.
25 Costache Conachi, 1963, p. 136.

preromantic, sălbatic, cu stânci, prăpăstii, munţi, râuri, coline în care poetul vrea să petreacă alături de iubită. Pasiunea poetului îi este transmisă peisajului electrizant: "Atunci fulgere cu trăsnet prin văzduh scăpărătoare,/Pământul tot în cutremur şi stihiile-n perzare/ Sămăna înspăimântate de atâtea pătimiri./ Te-am iubit până acolo unde ceriul în uimire/ Să cutremura, Zulnio, de-a inimii mele stare"[26]. Acelaşi Slănic sălbatic unde sentimentele poetului au fost împărtăşite de către Zulnia este rememorat de acesta de-a lungul anilor, prijeluind astfel unele meditaţii filosofice asupra trecerii timpului: "Muritor, ce vii aicea, viaţa să-ţi mai prelugeşti,/ Ia sama că-n toate celea periciunea ta găseşti./ Munţi să pornesc, stânci să sfarmă, izvoară şi curg şi sacă,/ Copaciul creşte şi cade, pârâile petre-neacă./ Muşchiul, ce calci cu piciorul, este iarba din vechime,/ Strălucitor putregaiul au fost copaci cu mărime"[27]. Prin această raportare la natură, Conachi creează o dimensiune cosmică a iubirii, surprinde monumentalul şi îl converteşte în măsură pentru sentimentele sale, îşi prelungeşte pasiunea prin decorurile naturale. De dimensiunea cosmică a iubirii ţine şi prezenţa astrelor, a cerului, a stelelor, în special a lunii, care însă nu devine predilectă, cum se întâmplă în cazul romanticilor. Sesizăm totuşi o notă eminesciană în cazul celei din urmă: "Stăpâna nopţii lună/ Ce ceriul încoronezi"[28]. După moartea Zulniei, însă, peisajul erotic se estompează şi el. "Copaciul" (care mai târziu, la Eminescu, se va materializa sub forma teiului, de asemeni protector al iubirii) care le-a oferit adăpost celor doi îndrăgostiţi pe timp de furtună şi pe coaja căruia au înscris pentru eternitate mărturisirea lor de amor ("Călătoriule, nu trece, sta, citeşte şi cunoaşte/ Că amoriul cel mai straşnic din prieteşug se naşte"[29]) a dispărut. Spaţiul securizant pe care natura îl oferise s-a risipit, şi odată cu el au dispărut şi urmele iubirii.

Chiar dacă Conachi sesizează posibilităţile naturii şi încearcă o poetizare a acesteia, romanticii sunt cei care vor lega în mod indisolubil cadrul natural de sentimentul erotic. Până acolo, Conachi va rămâne cu precădere dependent de iatac, de dispoziţiile femeii iubite, având conştiinţa naturii doar ca decor pentru idilele sale. Revenind la iatac, "spaţiu al bănuielii", cum îl numea Eugen Simion[30], constatăm că poetul nu oferă prea multe amănunte: iatacul nu se conturează ca un spaţiu propriu-zis, ci este mai mult sugerat. Singurul obiect care ne este relevat este oglinda ("În oglindă întâi te cată/ Şi apoi îmi fă giudecată"[31]), însă nu ca imagine a dublului sau ca poartă de trecere înspre irealitate, cum se întâmplă de obicei la poeţii romantici, ci doar ca revelator al frumuseţii iubitei. Conachi nu oferă foarte multe detalii despre spaţiul intim, decorul interior este foarte sărac evidenţiat. Iatacul, reprezentat doar prin oglindă şi prin promisiunea unor bucurii erotice, este completat de puţine elemente care să completeze recuzita preromantică. Astfel, mai întâlnim o "umbreluţă norocită", care însă nu zădărniceşte încercările seducătorului, nu este un simbol al inaccesibilităţii femeii iubite, ci din contră, este un complice al poetului, aşezat ca un scut între "obrăjelul plin de nuri şi frumuşel" şi privirile altor adoratori. De fapt, umbreluţa răspunde de castitatea şi credinţa femeii.

Alături de iatac, oglindă şi umbreluţă, Conachi valorifică alte două obiecte care ţin de spaţiul intim, interior, obiecte care trimit însă înspre poezia trubadurilor, în care preromanticul şi-a găsit de cele mai multe ori sursele de inspiraţie. Este vorba despre "veriguţă", adică inel, şi "scripcă". Veriguţa, departe de a trimite la matrimonial, este, de fapt, o dovadă că iubirea îi este împărtăşită, este acceptul doamnei curtate: "Veriguţa ce mi-ai dat-o cu trei mărgărităraţă/ Însemnează duhul, nurii şi vorba cea drăgălaşă,/ Iar verigile de aur pe care stau pusă ele/ Sunt unite,

26*Ibidem*., p. 161. Conachi subliniază chiar el, într-o notă de subsol, faptul că împlinirea iubirii s-a produs într-un cadru prin excelenţă romantic : "Adevărul este că tocmai pe o aşa fulgeroasă şi cu trăsnet vreme, supt un fag, unde ne dosisăm, s-au dat şi s-au luat parolele"
27*Ibidem.*, p. 113.
28 *Ibidem.*, p. 201.
29*Ibidem*., p.171.
30 Eugen Simion, 2000, p. 278.
31 Costache Conachi, 1963, p. 34.

ca s-arate că tu le ai pe tustrele”[32]. Este vorba, de fapt, de aceeaşi practică medievală pe care o cântă trubadurul Guirant de Borneil: “Inelul tău, frumoasa mea,/ Îl port şi-mi dă îmbărbătare!”. La Conachi, verigu̧ţa nu mai are doar funcţia de zălog al iubirii, ci devine un simbol al calităţilor femeii. În ceea ce priveşte scripca (“Scripcă jalnică, duioasă, răspunde la ahtul meu/ Şi spune în lumea toată cele ce pătimesc eu”[33]), inovocată în poezia *[Ah, zilelor fericite!]*, ea dovedeşte că mesajul erotic este transmis cu precădere prin intermediul muzicii. Lucru care de altfel nu este de mirare, dacă ne gândim, cum am mai amintit, că poeziile lui Conachi au fost inserate de Anton Pann în *Spitalul amorului*. De altfel, Anton Pann însuşi îşi alegea ca instrument al pasiunii chitara: “Chitar’muz-armonicească/ Până când o să tăcem?”. Din nou, poezia de slăvire a iubirii şi de curtare a doamnei este însoţită, întocmai ca în vremurile trubadurilor, de acordurile unui instrument muzical. Poeziile nu mai sunt scrise pentru a fi lecturate, ci sunt compuse pentru a fi cântate, spuse. Nu mai rămâne nicio îndoială că boierul Costache Conachi a ales scrierile trubadureşti ca izvoare de inspiraţie pentru propriile poezii de dragoste.

Muzicalitatea versurilor nu este însă singura trăsătură care îl apropie pe Conachi de trubadurii occidentali ai secolului XII. Însăşi tema erotică, predominantă în scrierile boierului moldovean, este de aceeaşi factură cu cea a predecesorilor săi. În cazul trubadurilor, “faţă de femeia iubită îndrăgostitul se află în poziţia unui vasal subordonat suzeranului său. Iubirea lui e o slujbă, e dator să îndeplinească poruncile doamnei, supunându-se voinţei şi capriciilor ei”[34]. Acelaşi raport între doamnă şi îndrăgostit se înregistrează şi în cazul poeziei lui Costache Conachi, cel veşnic îndrăgostit de nurii iubitelor sale: “Doi ochi porţi/ Ce fac morţi/ Ca nişte gelaţi./ Dar măcar/ Că au dar/ De pot chinui,/ Mă primesc/ Să robesc/ Lor pân’ ce-oi muri”[35]. Aşadar, acelaşi legământ de supunere eternă în faţa femeii adorate. Există totuşi o diferenţă în ceea ce priveşte măsura în care Conachi şi trubadurii înţelegeau să primească, în urma supunerii lor, “favorurile” doamnei. În cazul poetului nostru, finalitatea urmărită prin suspine, vaiere, jeluiri ori leşinuri era, fără doar şi poate, consumarea iubirii dintre cei doi. Nu o dată Conachi vizualizează momentul fericit în care va putea fi primit în iatacul celei dorite, şi nu o dată aceste mărturii se înscriu în sfera licenţiosului. Versuri precum “Aleargă, suflete-aleargă,/ La soţia ta cea dragă…/ Ridică de pe picioare/ Orice fel de-nvălitoare/ Şi spune cu îndrăzneală c-am să fac mare năvală” ori “Ochi, guriţă, piept şi sân,/ Voi, la care eu mă-nchin/ Şi tu, rai ascuns pre tare,/ Pomeniţi necontenit/ Cât zbucium şi vânzolit/ Aţi răbdat cu lupta mare”[36] alungă orice îndoială privind intenţiile erotice ale suferindului din amor. În cazul trubadurilor, însă, situaţia este uşor diferită, cel puţin la prima vedere. Scrise în secolul iubirilor curteneşti, când femeia devenea un ideal de cele mai multe ori intangibil pentru îndrăgostit, versurile trubadurilor vorbesc în mare parte despre o iubire platonică, din care lipsesc patimile carnale regăsite la Conachi. Iată de exemplu declaraţia lui Guiraut de Borneil: “Doar pentru ea cânt eu, şi tac plângând/ căci a stârnit un foc suav în mine!/ Suspine, dor şi rugi trimit pe rând/ sub raza frumuseţii ei senine”[37]. Suspinele sale se îndreaptă către doamna care a strânit un “foc suav”, şi nicidecum pasiunile arzătoare specifice “trubadurului” moldovean. Şi totuşi, lirica secolului XII reţine şi ea câteva exemple de cutezanţe erotice care îl prevestesc pe năvalnicul Conachi. Ce-i drept, în cazul vechilor trubaduri, “iubirea este adulteră în imaginaţie, dacă nu întotdeauna în fapt”[38], împlinirea erotică este aşezată sub semnul ipoteticului, fără a se lăsa a înţelege dacă actul erotic s-a consumat sau nu: “Cum e-n pat/ La culcat:/ Goală-i? îmbrăcată?” (Marcabrun), “Pe cavaler să-l am aş vrea/ O noapte, gol, în aşternut” (Contesa de Die). Se pare totuşi că această “fin’amore”, delicată şi platonică în aparenţă, este de fapt, întocmai ca la Conachi,

32*Ibidem*., p. 88.
33*Ibidem*., p. 127.
34 Teodor Boşca, 1980, p. 8.
35 Costache Conachi, 1963, p. 45.
36*Ibidem*., p. 196.
37 Teodor Boşca, 1980, p.9.
38 Paul Zumthor, 1983, p. 581.

"însufleţită de o senzualitate profundă, ce străbate mereu prin diferite forme de expresie şi dă naştere, în discurs, unei bogate, deşi discrete, serii de imagini erotice: aluzii la corpul femeii, la farmecele dezmierdărilor, la bucuriile alcovului, ale boschetului din grădină"[39]. Prin urmare, şi în ceea ce priveşte decorul, Conachi păstrează de la trubaduri elementele ce ţin de spaţiul interior, intim, al iatacului. Formal şi tematic poeziile se aseamană, în ambele cazuri este vorba de primele versuri pe care le oferă o literatură ce abia se inventează. În cazul literaturii române, începuturile au fost dramatic amânate, însă acest lucru se sesizează în inovaţiile pe care Conachi le aduce atât prin implementarea unei meditaţii filosofice (oricât ar fi ea de săracă), cât şi prin introducerea elementelor naturale care dublează, în spirit romantic, senzaţiile poetului.

Cum se situează însă literatura română de la începutul secolului XIX în contextul preromantismului european? Poezia lui Conachi îmbină influenţele anacreontice cu lirica trubadurilor secolului XII. În context european, însă, observăm că poeziile lui Conachi (şi, de fapt, toate poeziile româneşti ale epocii) au lipsuri semnificative faţă de cele ale literaturilor vecine. Am văzut aşadar că, în ceea ce priveşte poezia iatacului, Conachi este, fără urmă de îndoială, un epigon al trubadurilor; ce se întâmplă însă atunci când idila se mută din intimitatea alcovului în cea oferită de natură? Vom lua ca exemplu lirica lui Robert Burns, poet scoţian "al vieţii la ţară, al cotidianului rustic"[40], care a scris între 1786 şi 1796, deci cu doar câteva decenii înaintea lui Costache Conachi. În ceea ce priveşte lirica erotică (singura asupra căreia ne vom opri), observăm că asemănările sunt izbitoare: "Suav e-un tril de ciocârlie,/ Suav un clinchet de izvoare,/ Dar, Delia, tu şi mai dulce,/ Auzu-mi furi cu-a ta cântare// O, Delia, pe-a tale buze/ Mă lasă, ca albina-n zbor,/ Polen să fur cu-o sărutare/ Căci sufletul mi-e ars de dor"[41]. O Delie (la fel de bine putea fi o Casandră sau o Zulnie), pe care poetul o cântă "cu sufletul ars de dor", încercând să o înduplece să îi ofere o sărutare; mai puţine lamentări (însă, de reţinut, ele nu lipsesc); în locul nocturnei privighetoare a lui Conachi, la Burns întîlnim ciocârlia; natura, mai puţin sălbatică ca la Conachi, unde elementele intrau în consonanţă cu trăirile interioare ale poetului, este aici exterioară sensibilităţii poetice, însă rezonează cu aceasta. Într-o altă poezie, *Bătrânul Rob Morris* (*Auld Rob Morris*), ecourile melancolice sunt mai puternice şi se apropie, formal, şi mai mult de versurile lui Conachi: "De-i ziuă, n-am nicio plăcere din ea,/ De-i noapte, odihna s-a dus şi-i mai rea./ Strigoi pe-ntuneric, eu uliţe bat,/ Şi inima-mi sare din piept, de oftat."[42]. Într-un registru asemănător, Conachi scrie: "Zori răsar şi încă-s treaz,/ Ah! Nici somn nu-i la năcaz!/ Mă vaiet, amar mă plâng,/ Strig, suspin, mânule-mi frâng"[43]. Observăm, mai întâi, înclinaţia ambilor poeţi către un erotism pastoral, cât şi melancolia specific preromantică, exprimată prin lamentări şi "ahturi" zguduitoare. Raportându-ne la poezia lui Robert Burns, versurile lui Conachi par a se înscrie în tendinţele epocii. Pe de altă parte, însă, literaturile occidentale lăsau în urmă un clasicism care le modelase limbajul şi forma, astfel încât romantismul, deja anunţat prin scriitorii de tranziţie, a întâlnit acolo un mediu prielnic celor mai înalte creaţii. Pe teritoriul românesc, romantismul a întârziat să apară, şi abia odată cu Mihai Eminescu avea să îşi găsească o expresie la înălţimea celorlalte scrieri europene.

Costache Conachi a îndeplinit în literatura română sarcina poeţilor de tranziţie din literaturile europene: aceea de a deschide calea înspre o nouă estetică, înspre un nou curent literar. Prin profunda sensibilitate pe care a cultivat-o în poeziile sale şi în ciuda limbajului greoi, încă necizelat, Conachi se poate înscrie în rândul celor mai de seamă poeţi preromantici. Acest "ultim

39*Ibidem*, p. 582.
40 Teodor Boşca, 1990, p. 115.
41 "Sweet the lark wild-warbled lay,/ Sweet the tinkling rill to hear,/ But, Delia, more delightful still,/ Steal thine accents on mine ear.// But, Delia, on thy balmy lips/ Let me, no vagrant insecte, rove!/ Oh, let me steal one liquid kiss/ For, oh! My soul is parched with love",*Delia*, traducere de Teodor Boşca, 1990, p. 123.
42 "The day comes to me, but delight brings me nane;/ The night comes to me, but my rest it is gone;/ I wander my lane like a night-troubled ghaist/ And I sigh as my heart it wad burst in my breast.", *Auld Rob Morris*, traducere de Teodor Boşca, 1990, p. 131.
43 Costache Conachi, 1963, p. 119.

trubadur" al literaturii creează o punte de legătură între evul mediu şi modernitate, reuşind, cu stângăcie, să suprime lipsurile scrierilor româneşti, şi, totodată, să ofere o poezie aproape egală cu cea universală. Meritul său este acela de a fi ajutat la punerea bazelor unei tradiţii literare şi, nu în ultimul rând, la cultivarea limbii române, care încă îşi mai căuta o formă de expresie.

BIBLIOGRAPHY

Costache CONACHI, *Scrieri alese*, ediţie de Ecaterina şi Alexandru TEODORESCU, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1963.

Poezia preromantică în Anglia, Franţa, Germania, Italia şi Spania, antologie poliglotă, traduceri, cuvânt înainte, prezentări şi note de Teodor BOŞCA, ediţie realizată de Laszlo Alexandru, Cluj-Napoca, 1990, variantă electronică: http://193.226.7.140/~laszlo/Bosca.pdf.

Poezia trubadurilor provensali, walieni, portughezi, a truverilor şi a minnesangerilor, traducere şi prefaţă de Teodor BOŞCA, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Mircea ANGHELESCU, *Preromantismul românesc (până la 1840)*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

G. CĂLINESCU, *Istoria literaturii romîne de la origini până în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Paul CORNEA, *Originile romantismului românesc*, Editura Polirom, colecţia Cartea românească, Bucureşti, 2008.

Nicolae MANOLESCU *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2008.

Eugen NEGRICI, *Iluziile literaturii române*, Editura Polirom, colecţia Cartea Românească, Bucureşti, 2008.

I. NEGOIŢESCU, *Istoria literaturii române (1800-1945)*, Editura Dacia, colecţia Euphorion, Cluj-Napoca, sine anno.

D. POPOVICI, *Romantismul românesc. Prima perioadă romantică (1829-1840)*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

D. POPOVICI, *Studii literare. Literatura română în epoca "Luminilor"*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1972.

Eugen SIMION, *Clasici români. Dimineaţa poeţilor*, Editura "Grai şi suflet – Cultura naţională", Bucureşti, 2000.

Octavian ŞCHIAU, "Amoriul din prieteşug", în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, coord. Ion POP, Editura Casa cărţii de ştiinţă, Cluj-Napoca, 2000.

Paul ZUMTHOR, *Încercare de poetică medievală*, traducere de Maria Carpov, Editura Univers, Bucureşti, 1983.

MAGICAL REALISM AND FANTASTIC IN GABRIELA MELINESCU'S WORK

Maria Beatrice Lucaciu
PhD Student, University of Oradea

Abstract:This work is a presentation of those events or characters, in Gabriela Melinescu's novels, that can be attribute to Magical Realism or Fantastic. At first, the definition and the features of Magical Realism and Fantastic will be briefly presented. Gabriela Melinescu is a distinct voice of Romanian and Swedish writers, who could not express herself totally by poetry, always looking for rescue solution such as prose, drawing or engraving. She uses Magical Realism and Fantastic in her novels as a weapon against the Comunist regime that forbade writers free speech. In these works, characters are condemned to bear the label of prisoners of the surrounding reality, being related to the conditioned environment, subject to adaptability, where the intrusion of Magical Realism and Fantastic is the only way to save. In this case, the novels that can be presented are: Copiii răbdării, Lupii urcă la cer, Regina străzii and Ghetele fericirii. Of all those presented, we mention: the birth of Vurina's third child who acctualy refuses to come in this world, the priestess who can speak with nature and with her dead son, Zora, who is anticipating the future, the waiter's story.

Keywords: Magical Realism, Fantastic, reality, prisoners, closed space.

Autoarea *Jurnalului Suedez* este unul dintre poeții care au atras atenția exegezei, atât în spațiul literar românesc, dar mai ales în spațiul suedez, unde este apreciată și astăzi datorită talentului său incontestabil. Prin urmare, considerăm că este necesară o receptare a operei Gabrielei Melinescu, îndeosebi a prozei de ficțiune, căreia, la nivel național, nu i s-a oferit atenția cuvenită. Autoarea a reușit să transforme elementele nesemnificative ale existenței noastre în elemente semnificative, arătând prin romanele sale că adevăratul sens al existenței trebuie căutat în aparențele nesemnificative ale vieții. Ceea ce contează nu este extraordinarul, ci întâmplările în care sunt puse să acționeze personajele, care, la o primă lectură par a fi banale, lipsite de semnificație.

Pentru o analiză de ansamblu a prozei Gabrielei Melinescu din perspectiva fantasticului și a realismului magic, este necesară definirea acestor noțiuni de teorie literară. Tzvetan Todorov definește fantasticul după un criteriu al ezitării celui care lecturează, o ezitare între ceea ce este real sau ireal, între o explicație rațională sau irațională a fenomenului într-o sferă a neobișnuitului, dând naștere unui sentiment de teamă, spaimă și neliniște: „Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaștem, fără diavoli și silfide și fără vampiri, are loc un eveniment ce nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una din cele două soluții posibile; ori este vorba de o înșelăciune a simțurilor, de un produs al imaginației, și atunci legile lumii rămân ceea ce sunt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi necunoscute.[…] Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile

naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural. Așadar, conceptul de fantastic se definește în raport cu cele de real și de imaginar."[1]

Exegeza crede cu fermitate că este dificilă alegerea unei definiții care să înglobeze toate trăsăturile și caracteristicile fantasticului. Gheorghe Glodeanu remarcă paradoxul fantasticului: „ Pe cât de greu e de definit, pe atât de ușor e însă de recunoscut, căci, până și un cititor destul de puțin avizat reușește să îl identifice numai după câteva pagini. Este foarte simplu, prin urmare, să arătăm cum este literatura fantastică, dar nu ne prea vine la îndemână să spunem ce este ea"[2]. Sergiu Pavel Dan crede că raportul *insurecţional* dintre realul verosimil și cel supranatural stau la baza întemeierii spațiului epic în literatura fantastică[3].

Noțiunea de *realism magic* a fost folosită pentru întâia oară în artele plastice de către Franz Roh, de unde s-a extins și în literatură. Reprezentanții de seamă ai literaturii realismului magic sunt: Isabel Allende, Gabriel Garcia Marguez, Jorge Luis Borges, care adoptă o viziune rațională a realității și acceptarea supranaturalului ca fiind o realitate obișnuită. Elena Abrudan conchide că într-o lume în care omul se simte însingurat, agresat de convenționalism, pândit de pericolul noncomunicării, realismul magic reprezintă: „răspundea unei cerințe interioare a omului de a se afla permanent și nemijlocit în inima miracolului, dincolo de realitatea plată și seacă, dincolo de aparențe"[4]. Realismul magic presupune împletirea armonioasă a elementelor realiste cu cele supranaturale, fapt perceput de protagoniști la rangul normalității. Autoarea *Jurnalului suedez* cochetează cu fantasticul și cu realismul magic pentru a potența atmosfera de taină, calea spre o lume lipsită de orice formă opresivă a regimului totalitar.

Realismul magic reprezintă un *background* în proza Gabrielei Melinescu. Această realitate de basm, realizată prin incursiunea realismului magic și a fantasticului contrastează ostentativ cu un prezent degradat și imoral, al perioadei comuniste. Încă de la început, cititorul este întrodus într-un spațiu „în care se petrec ciudățenii, fapte uluitoare ce contrazic până și ordinea din natură"[5], cum ar fi ninsoarea mult prea timpurie din ziua echinocțiului de toamnă.

În romanele Gabrielei Melinescu, personajele sunt condamnate să poarte eticheta prizonieratului realității înconjurătoare, fiinde legate de mediul care le condiționează, supuse adaptabilității, unde intruziunea fantasticului și a realismului magic reprezintă unica modalitate de salvare. Evadarea personajelor în imaginar este percepută ca o salvare dintr-un univers în care realitatea este refuzată, transcenderea realizându-se: „dintr-un timp concret și apăsător într-un spațiu și timp al tuturor posibilităților"[6]. Prin imaginea personajelor din romanul *Copiii răbdării* se concretizează lumea decăzută, a anormalului, cu deschideri spre realism magic și grotesc, un haos nu doar în societate, dar mai ales în conștiința personajelor. Spre deosebire de romanele sud-americane, *Copiii răbdării* cultivă un imaginar *de factură specială*. Ceea ce surprinde, în mod plăcut, cititorul este prezentarea realității printr-un filon fabulos. Georgeta Drăghici crede că această prelungire în imaginar este neașteptată doar pentru cititor, personajele acceptând tot ce li se întâmplă: „Pentru ele neverosimilul e verosimil, ceea ce pare de neacceptat sau de spaimă, pentru ele arată firesc"[7].

1 Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973, p. 42.
2 Gheorghe Glodeanu, *Mircea Eliade-poetica fantasticului și morfologia romanului existențial*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997, p. 7.
3 Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005, p. 18.
4 Elena Abrudan, *Structuri mitice în proza contemporană*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003, p. 60.
5 Gabrie Dimisianu, *Mahalaua fantastică*, în „România literară", nr. 35, 1998, p. 4.
6 Idem, *Ibidem*, p. 65.
7 Georgeta Drăghici, *Fără maliție despre câteva personaje memorabile*, Vatra, nr.12, 1999, p.3 2.

Un episod comic, aparținând realismului magic, este nașterea celui de-al treilea copil al Vurinei și a lui Alexandru Lapte. Simțind prin trupul mamei toate împugnările realității, acesta refuză să vină pe lume, refuză să părărească matca protectoare a pântecului mamei. La fel ca în romanul *Tristam Shandy* a lui Laurence Sterne, se poartă o continuă discuție între mamă și făt. Nemaiputând suporta chinurile facerii, mama, într-un moment de letargie, îi promite fătului marea cu sarea pentru a-l convinge să vină pe lume: „- Copilul nu vrea să iasă. Mă-sa s-a pus pe plâns. N-a putut nici doctorul s-o împace, toată noaptea a dus-o într-un plâns din ăla cu suspine. Pe urmă a făcut socoteli și a început să râdă și dn râsul ăsta a început să vorbească fără oprire toată ziua. Vorbea cu el, cu dumnealui din burtă! Îi promitea marea cu sarea, c-o să-i dea, c-o să-i facă toate poftele dacă iese!" (*Copiii răbdării*, p. 23).

Un personaj straniu al romanului este preoteasa, o muză uitată temporar de un Zeu pe acest pământ, o ființă cu capacități supranaturale, inocentă, dar cu puteri miraculoase de a înlătura răul din lume, o iubitoare a plantelor, o zână a vegetalului. Lumea reprezintă un prizonierat, un labirint din care poate ieși prin intermediul visului. Se confruntă mereu cu greutatea transformării visului în realitate, o realitate care este pentru ea absurdă, iar pentru ceilalți nomalul. Aceast vis al ei se poate transforma în realitate numai în momentul în care maleficul, reprezentat de soțul ei, este distorsionat definitiv. Pe tot parcursul romanului se vede lupta acesteia cu răul, cu dorința de a vedea imaginarul în realitate. Inocența de la început se transformă treptat în forță mistuitoare, în dorința permanentă de răzbunare, de atingere a idealului la care tânjește dintotdeauna. Stăpânită de o fantastică putere a imaginarului, reușește să le acapareze atenția sătenilor cu închipuirile sale care depășesc cu mult granițele imaginarului: „Fata, a cărei imaginație dădea peste margini, acoperi tot satul cu închipuirile sale. Atât de nemaiauzit povesti întâlnirea ei cu Dumnezeu, încât preotul cel tânăr, căruia îi povestise mai apoi asta, începu și el să creadă că fata a avut o revelație din pricina căreia ea uitase de cererea lui Dumnezeu în legătură cu banii pe pictatul bisericii" (*Copiii răbdării*, p. 8-9).

Preoteasa este mereu în căutatea acelui loc primordial, unde răul nu a apucat să se instaleze, mereu caută să își decoreze casa cu flori, cu plante, iar distrugerea lor de către așa-zisul preot, care vine seara târziu de la amantă, accentuează ideea imposibilității de a cea un univers pur, inocent, pentru că la fiecare atingere acesta va fi pătat de urmele maleficului. Puterea de a comunica cu plantele („-Ești țâcnit dacă dai de două ori floare"(p. 9)) accentuează proveniența ei dintr-o altă lume, dintr-un mediu pimordial, un mediu în care nu se mai poate întoarce decât prin intermediul visului, care este veșnic spulberat de preot. Căsătoria cu preotul o vede inițial ca un prim refugiu, o salvare din ghearele părinților care o pedepsesc aspru pentru simpla plăcere de a visa, trimitând-o în Capitală. Prestigiul preotului crește datorită preotesei care prin capacitățile ei supranaturale de a vorbi cu plantele atrage o sumedenie de credincioși și credincioase creduli sau pur și simplu curioși de prezicerile acesteia: „Veneau la ea femeile din sat, la început din curiozitate, apoi ca să le dea răsaduri ori să se intereseze de starea vremii vitoare" (p. 10). Puritatea și simplitatea ei reies din cunoașterea și posibilitatea descifrării tainelor naturii prin intermediul plantelor: „Își luase asupra ei ghicirea timpului prin plante: le privea ca pe niște barometre și zicea, spre uimirea tuturor: - o să ningă, dar o să fie și soare...." (p. 10).

În categoria personajelor monstruoase se încadrează și Melania, fiica Mărioarei-Dinți. Născută, cu siguranță, din relația amoroasă a mamei cu Alexandru Lapte, copila dobândește, evident, trăsături monstruoase asemeni lui Patrel: „ochii ei negri păreau dubli. Noaptea, când se scula și plângea, trezită brusc din somn, avea exact patru ochi: doi pe o parte, unul sub altul și doi pe alta; tot unul sub altul" (p. 43). La fel ca Patrel, Melania

poartă sigmatul adulterului mamei cu unchiul Alexandru Lapte, iar consecinţele păcatului vor fi pregnate atât pe chipul copiilor cât şi în comportamentul lor.

Controversată este şi povestea fiului Filip, unde realitatea îmbinată armonios cu fantasticul oferă suspans acţiunii şi în acelaşi timp ambiguitate. Preoteasa este convinsă de conceperea şi de zămislirea fiului ei prin intermediul visului. Există, însă, dovezi reale ale faptului că Filip a crescut până la vârsta majoratului, câştigând faima şi invidia vecinilor în urma unui câştig după ce vânduse un milion de sticle. Cu toate aceste argumente, preotul refuză să creadă că fiul său fusese vreodată viu. Aceste confruntări ale realului cu imaginarul dau o valoare autentică operei melinesciene.

Realismul magic apare şi în *Regina străzii*, unde *vrăjitoarea* Zora, asemenea personajului Clara, din *Casa spiritelor*, romanul Isabelei Allende, are capacitatea de a prezice viitorul. Dacă aceste puteri mentale ale Clarei nu supără şi nu deranjează pe nimeni, pentru că se manifestă în intimitatea căminului, prezicerile Zorei au o puternică influenţă asupra întregii lumi, de la cei care locuiesc pe strada Teiul Mare şi până la cei care conduc ţara: „Zora îi prezise că tânărul pe care-l iubea avea să ajungă preşedintele Republicii, iar ea avea să fie soţia lui […]. Astfel începu să umble zvonul că în treburile preşedinţiei se amestecau şi cărţile Zorei..." (*Regina străzii*, p. 29). După experienţa traumatizantă a primei viziuni a morţii, legată de părinţii ei, pe care nu-i poate salva din cumplitul accident al scufundării vaporului, Zora renunţă să mai prezică moartea, deoarece nu o poate opri, destinul fiind atotputernic şi răspunzător pentru aceste anticipări: „Din ziua aceea darul prevestirii îi făcea rău Zorei. Vedea prea multe întâmplări ce aveau să vină, boli, distrugerea căsniciilor. Şi nu putea decât să prevadă, nimic mai mult, căci Destinul era atotputernic" (p. 29). Acest eveniment tragic produce modificări în viaţa Zorei. Nefiind crezută, asemeni Casandrei, Zora renunţă să mai prezică viitorul, mulţumindu-se să înţeleagă lumea pentru sine, fără a încerca să intervină în modificarea destinului.

Ruxandra Ivăncescu vede în Zora o Sybila cu o vocaţie politică, asistând neputincioasă la sfârşitul tragic al membrilor familiei, iar atitudinea ei faţă de mai-marii zilei o arată: „mult mai priceputǎ în dimensiunea luminoasă a existenţei decât idealistul *lucrător neobosit,* care îşi afurisea vecinii în numele luptei de clasă" (p. 29).

În mrejele realismului magic şi ale fantasticului se află şi povestea preotul Eliakim din *Regina străzii:* „EXISTAU DOI PREOŢI ELIAKIM, şi totuşi era numai unul singur. Se povesteşte despre tânărul preot Eliakim o istorie foarte ciudată pe care majoritatea locuitorilor străzii Teiul Mare o socoteau o fantasmagonie" (p. 42). Preot, dar în acelaşi timp profesor de patrologie la Facultatea de Teologie, Eliakim duce o viaţă liniştită alături de soţia lui, Bilka. Ajuns la frumoasa vârstă de optzeci de ani, are o slăbiciune, şi anume, contemplarea naturii şi a frumuseţilor ei, ritual repetat în fiecare dimineaţă de sub umbra ulmilor zvelţi care mărginesc aleea spre facultate. În mod straniu, într-o dimineaţă, în timp ce priveşte ulmii, cade în faţa băncii, pe care îşi puse cărţile, şi se trezeşte într-o încăpere a unei case luxoase, înconjurat de un servitor şi o tânără dansatoare invitată de „el" în ajun. Filtrată prin ochii tânărului, trezit după un puternic leşin, realitatea capătă alte dimensiuni existenţiale. Dacă pentru bătrânul Eliakim, noua viaţă este o corvoadă, pentru tânărul Eliakim şi pentru familia acestuia, această stranie întâmplare este un dar divin, o minune prin care cel din urmă părăseşte viaţa destrăbălată, devenint preot.

Această întâmplare a părintelui portretizează imaginea unei lumi liniare, locuite de suflete care se perindă, parcă la nesfânşit, din trupurile bătrâne în altele tinere. Însă această ciclicitate a sufletului prin viaţă este un dar primit celor iniţiaţi. Bătrânul Eliakim, prin bunătatea sa, are rolul de a transforma sau mai bine zis de a salva un suflet de la pieire. Dacă această metamorfozare nu ar fi avut loc, răul ar fi triumfat. Gabriela

Melinescu recurge la astfel de metamorfozări pentru a reliefa că oricât de opresivă ar fi guvernarea unei țări, ea poate produce transformări radicale la nivelul trupului, însă niciodată nu se poate atinge de sufletul celor buni. Iar sufletele aflate în derivă pot fi salvate chiar și în ultimul ceas.

Decalajul fenomenelor meteorologice de la începutul romanului *Copiii răbdării* introduc cititorul într-o lume a anormalității, aflată la granița dintre real și supranatural. Intruziunea zăpezii într-un moment impropriu reprezintă un factor perturbator care risipește seninătatea atmosferei provocând dispute ireconciliabile, distrugând coeziunea interioară, destrămând cuplurile erotice și relațiile interumane.

Fantasticul, specific basmelor românești, este ilustrat prin intermediul lui Patrel. La fel ca în basme, fiul îmbracă hainele tatălui și metamorfozându-se, retrăiește experința acestuia. Prin intermediul visului, Patrel intră într-o ladă cu haine împreună cu fratele său mai mic Cerceluș. Patrel îmbracă hainele bătrânului și asfel reușește să iasă din cufăr urmându-și traiectoria inițierii. Apar simbolurile magice precum: calul, hainele, Melania (fata cu patru ochi). Patrel nu este mezinul familiei care vrea să-și demonstreze superioritatea, ci este copilul marginalizat, rușinea familiei, lombrozianul care târjește după un strop de afecțiune, recurgând până la cele mai abracadabrante gesturi: „Se prefăcuse de atâtea ori bolnav, se lăsase operat de amigdale în speranța că părinții, văzând suferința lui, îl vor observa și pe el” (*Copiii răbdării*, p. 40). Pornind în marea lui călătorie, acesta trece, asemeni lui Dante, prin cele mai obscure locuri, prin infern, stăpânite de ființe contorsionate: Melania, cea cu patru ochi, care își caută moneda prin jurul calului mort, Uchi-Nuchi, prostul, fiul administratorului cimitirului, o ființă diformă: „Avea capul mare, părul rar, ca al porcilor de câmpie, rar și aspru, îndreptat într-o singură direcție, pielea roză cu coșuri sub piele, […] Restul corpului era mereu acoperit cu hainele purtate mai întâi de tatăl său” (p. 37). Ritualul hainelor bărbaților purtate de către fiii acestora ilustrează ideea ciclicității tertipurilor prin viață. Este la fel ca în teatru, unde rolurile și măștile sunt același de mii de ani, dar se schimbă doar artiștii. Călătoria din vis nu are un rol inițiatic, este o călătorie spre lumină, spre câștigarea unui nou statut social, a unei noi înfățișări, prin care Patrel să fie acceptat atât de societate cât mai ales de membrii familiei. Fiind doar un copil, inocența nu-i permite să facă vreun rău și astfel prin intermediul visului își poate mutila fratele, act justificat din dorința de a-și depăși condiția de inferioritate.

Povestea chelnerului care a rămas fără ochiul drept face parte din galeria realismului magic. Din dorința de a merge pe urmele învăluite de mister ale tatălui, protagonistul este supus unor probe inițiatice pentru că: „omul trebuie să facă numai munca de care e în stare, dacă nu, munca poate să-i doboare umerii” (*Lupii urcă în cer*, p. 97). După trei încercări ajunge pe un tărâm paradisiac, în care accesul se poate realiza în schimbul unui bun. Promițând că va da tot ce i se va cere, i se permite pătrunderea în interiorul unei încăperi, în care își recunoaște tatăl dansând cu o tânără, care ar putea fi chiar mama pe care o pierduse de timpuriu. Eroul călătorește în lumea de dincolo, unde toți petrec într-o continuă voioșie, iar odată cu ivirea zorilor totul se spulberă și se transformă în neant. Pentru a se putea întoarce în lumea viilor trebuie să renunțe la ochiul drept pentru că „văzusem, mi s-a spus, ce nu trebuie văzut” (p. 98). Planul narativ inclus în sfera fantasticului este întrepătruns de planul real prin convorbirile telefonice care marchează existența celor două lumi, precum trecerea dintr-o lume în cealaltă.

Așadar, romanele Gabrielei Melinescu pot fi incluse atât în sfera realismului magic, cât și a fantasticului, oferind cititorului numeroase căi de interpretare.

BIBLIOGRAPHY

Bibliografia operei analizate:

Melinecu, Gabriela, *Lupii urcă în cer*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1993.

Melinecu, Gabriela, *Regina străzii*, Editura Univers, București, 1997.

Melinecu, Gabriela, *Copiii răbdării*, Editura Albatros, București, 1998.

Melinescu, Gabriela, *Ghetele fericirii*, Editura Polirom, Iași, 2006.

Bibliografia critică

Abrudan, Elena, *Structuri mitice în proza contemporană*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003.

Băleanu, Carmen Mirela, *Eros și Thanatos în proza fantastică românească*, Editura TipoMoldova, Iași, 2010.

Glodeanu, Gheorghe, *Mircea Eliade-poetica fantasticului și morfologia romanului existențial*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997.

Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.

Tacciu, Elena, *Mitologie romantică*, Editura Cartea Românească, București, 1973.

Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973.

Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, Editura Academiei, București, 1987.

Periodice

Dimisianu, Gabriel, *Mahalaua fantastică*, în „România literară”, nr. 35, 1998.

Drăghici, Georgeta, *Fără maliție despre câteva personaje memorabile*, Vatra, nr.12, 1999.

LINGUISTIC STRUCTURE IN CALISTRAT HOGAŞ'S WORK

Maria Voinea
PhD Student, University of Piteşti

Abstract:"On Mountain Roads" is a collection of travel notes through which Calistrat Hogaş manages to render the reader the pleasure of traveling and of rediscovering nature. The work distinguishes itself by a dynamic, inhomogenous and mosaic vocabulary, combining, in an efficient manner, the regional, popular and archaic language with the neologistic one. This flavory linguistic kaleidoscope determines the reader to actively take part in the emotional states of the author and to enjoy the moral comfort that reading this book undoubtedly ensures. In terms of linguistics, the work reveals, once more, Hogaș's artistic talent – as a writer, as an actor in his own script,but also as a painter of nature and of human portraits unique in our literature.

Keywords: linguistic structure, language, artistic image, expressiveness, style.

Calistrat Hogaşa rămas, în memoria cititorilor, acel scriitor moldovean călător pe drumuri de munte care, prin notele sale de călătorie ce îi alcătuiesc opera, a căutat să înnoiască literatura memorialistică, după cum el însuşi mărturisea, în prefaţa pentru ediţia din 1912 a volumului „Pe drumuri de munte", deplasând accentul de pe caracterul „obiectiv, didactic şi aproape geografic" al acesteia, pe cel „subiectiv".

Totodată, el este scriitorul a cărui operă, după „Descrierea Moldovei" a lui Dimitrie Cantemir, prezintă publicului cititor felurite imagini ale munţilor Moldovei care alcătuiesc un colaj de tablouri de natură, unice în literatura noastră.

Analizându-i opera, este important de observat faptul că Hogaş nu aparţine, exclusiv, unei formule sau unui curent literar, în scrierile sale, elementele clasice intersectându-se cu cele romantice şi baroce, epicul împletindu-se cu liricul, iar limbajul neologic (*egidă*, *geniu*, *citadelă*, *asalt*, *artilerie*), cu cel arhaic sau regional (*gaie*, *zăbranic*, *urdie*, *cătră*). Evidente sunt şi cele două ipostaze ale prozatorului: pe de o parte, are „sufletul omului primitiv", declarându-se rustic, împotriva civilizaţiei şi adeptul unui stil de viaţă autentică, iar pe de altă parte, are un „suflet de orăşean", fiind un intelectual, „un cărturar ştiutor de mitologicale"[1]. În acest sens, Tudor Vianu, în „Arta prozatorilor români", îl numea pe Hogaş „un Creangă trecut prin cultură"[2] şi îl încadra în rândul scriitorilor „ironişti şi humorişti"[3].

Expresivitatea stilului hogaşian este evidentă atât în descrierile de narură, cât şi în portretele realizate cu o incontestabilă măiestrie artistică, scriitorul „înţelegând şi simţind puterea lăuntrică a cuvintelor" şi „mânuindu-le cu fineţea unui mare meşteşugar"[4]. În acest sens, Octav Botez sublinia bogăţia stilistică a operei hogaşiene: „D. Hogaș e un stilist de o rară virtuozitate. [...] Proza sa colorată și expresivă e încărcată cu profunzime de cele mai variate epitete și figuri de stil, care [...] impresionează prin caracterul lor spontan și personal. Simți că ele izvorăsc dintr-un fond imaginativ bogat, cu aceeași forță elementară, cu care primăvara înfloresc

1 Vladimir Streinu, 1941, *apud* Calistrat Hogaș, 1988, p.339
2 Tudor Vianu, 1977, p. 269
3*Ibidem*
4 Diana Ivan, 2006, p. 82

mugurii. [...] Frazele d-lui Hogaş au mai totdeauna o construcţie savantă şi masivă. [...] Limba d-lui Hogaş e de o mare bogăţie. D-sa dispune de un material enorm de cuvinte pe care-l stăpâneşte cu o siguranţă rară”[5].

Paginile care urmează vor demonstra că „Hogaş nu a nesocotit posibilităţile gramaticale ale limbii ca surse de expresivitate artistică în proza sa poetică”[6], prezentând cele două timpuri verbale preferate de scriitorul pietrean, perfectul simplu şi mai mult ca perfectul, care capătă profunde valenţe stilistice, în contextul operei sale.

Verbele conferă dinamism operei literare, denumind existenţa, dar mai ales acţiuni şi stări care, la rându-le, definesc temperamente. Astfel, temperamentul lui Hogaş pare să fie definit cel mai bine de perfectul simplu, scriitorul având „un simţ al naturii spontan”[7], fiind „cuprins subit de uimire şi admiraţie în faţa sublimului, receptând cu toată fiinţa senzaţiile tari ale ascensiunilor”[8] şi „trăind intens, eroic şi nestăvilit [...], însufleţind spaţiul în care se mişcă”[9]. Diana Ivan subliniază ideea că, deşi perfectul simplu este specific dialectului oltenesc[10], este evidentă, în opera hogaşiană, simbioza perfectă între această formă verbală şi profilul moral sau firea scriitorului utilizator: „impetuozitatea firii sale transpare din paginile scrise şi este confirmată de datele biografice. Nici o altă formă verbală, la fel ca perfectul simplu – timpul acţiunilor impulsive, zglobii sau năvalnice – nu ar fi putut să fie mai în acord cu neastâmpărul râurilor de munte, cu tumultul furtunilor de vară, cu firea scriitorului, grăbit parcă să culeagă cât mai mult de la vremelnicia trecerii sale prin lume”[11]. Tonului grav al perfectului compus „care sugerează şi sfârşitul implacabil, încheierea iremediabilă a ceea ce am trăit sau am fost cândva”[12], i se opune, categoric, tonul mai optimist, mai jovial, al perfectului simplu, care „reuşeşte să întreţină iluzia”[13]. În ceea ce priveşte frecvenţa verbelor la timpul perfect simplu, este elocventă analiza capitolului „Spre Nichit”, în care, autoarea Diana Ivan a identificat 929 de verbe, dintre care, 30 la timpul perfect compus, 38 la mai mult ca perfect şi 301 la timpul perfect simplu. Astfel, cel puţin de aici (ca de altfel, din întreaga operă), reiese faptul că scriitorul Hogaş – călător al drumurilor de munte – se identifică foarte bine cu timpul verbal perfect simplu, prin care reuşeşte să estompeze distanţa scriitor-cititor, creându-i acestuia din urmă, impresia de spectator care ia parte la acţiunea i se desfăşurată, parcă, aievea. Bineînţeles că, aşa cum remarcă şi Diana Ivan, farmecul operei şi, respectiv, al stării transmise, ar dispărea dacă timpul perfect simplu al verbelor ar fi înlocuit cu timpul perfect compus. Această schimbare de nuanţă verbală ar determina schimbarea registrului lingvistic, dintr-unul vioi, într-unul grav, sec, nespecific, necorespunzător stilului şi spiritului lui Hogaş. Este elocvent, în acest sens, următorul fragment: „Într-o poiană mică aşternută cu o iarbă scurtă, deasă şi de-un verde gingaş şi parcă anume săpată în semicerc în desişul arinilor, deasupra şi pe marginea înaltă a malului Bistriţei, îmi *aşezai* conacul meu de zi. *Deschingăi* tafturii Pisicuţei şi-i *luai* povara din spate; iar până ce să aşez eu şaua şi desagii la rădăcina unui arin, Pisicuţa şi *luă* o baie de spate şi de coaste în iarba verde şi răcoroasă a poienii; *se scula* iute, *se*

5 Octav Botez, 1915, *apud* C. Hogaş, *op.cit.*, p.324
6 Diana Ivan, *op.cit.*
7 Dumitru Micu, 1965, *apud* C. Hogaş, *op.cit.*, p.369
8*Ibidem*
9 Ilie Dan, 1973, *apud* C. Hogaş, *op.cit.*, p.375
10 Iorgu Iordan, 1975, apud D. Ivan, *op.cit.*
11 Diana Ivan, *op.cit.*, pp. 82-83
12*Ibidem*
13*Ibidem*

scutură plină de mulțumire și, vârându-și botu-i negru și fin în iarba fragedă, *începu* a paște. Și fiindcă pildele bune trebuiesc urmate, îmi *lepădai* și eu hainele, *mă vârâi* în apă și, apoi, fiindcă din anumite împrejurări, nu puteam împărtăși cu Pisicuța fragedul ei prânz, *desfăcui* desagii și *mă pusei* în cale să-mi stâmpăr și eu foamea care, după baie mai ales, începuse a deveni neîndurată."[14] – „Într-o poiană mică așternută cu o iarbă scurtă, deasă și de-un verde gingaș și parcă anume săpată în semicerc în desișul arinilor, deasupra și pe marginea înaltă a malului Bistriței, *mi-am așezat* conacul meu de zi. *Am deschingat* tafturii Pisicuței și *i-am luat* povara din spate; iar până ce să așez eu șaua și desagii la rădăcina unui arin, Pisicuța și *a luat* o baie de spate și de coaste în iarba verde și răcoroasă a poienii; *s-a sculat* iute, *s-a scuturat* plină de mulțumire și, vârându-și botu-i negru și fin în iarba fragedă, *a inceput* a paște. Și fiindcă pildele bune trebuiesc urmate, *mi-am lepădat* și eu hainele, *m-am vârât* în apă și, apoi, fiindcă din anumite împrejurări, nu puteam împărtăși cu Pisicuța fragedul ei prânz, *am desfăcut* desagii și *m-am pus* în cale să-mi stâmpăr și eu foamea care, după baie mai ales, începuse a deveni neîndurată". Se observă, așadar, schimbarea ritmului rapid, precipitat, al acțiunilor desfășurate în fragmentul citat – sugerat de înlănțuirea verbelor la perfect simplu –, într-un ritm mai lent – exprimat de verbele la perfect compus –, în care cititorul nu este obișnuit să urmărească faptele, pierzându-se, chiar, și savoarea artistică a textului sau farmecul contextului.

Dincolo de verbele la perfect simplu, remarcăm, în opera hogașiană, frecvența mare a verbelor la timpul mai mult ca perfect. Ceea ce este interesant de observat, însă, este faptul că acest timp verbal este întrebuințat de scriitorul nemțean atât cu valoare de anterioritate temporală și cauzală, cât și cu valoare concesivă și consecutivă. Diana Ivan, în studiul dedicat operei hogașiene, intitulat „Calistrat Hogaș. Memorie culturală și configurație stilistică", propune o analiză a unor fragmente sugestive, în ceea ce privește utilizarea mai mult ca perfectului, cu valoare de anterioritate temporală și de anterioritate cauzală: „Pe drumul ce ţineam noi, *se întâmplase*, cu câteva zile mai înainte, nişte prădăciuni sau, mai bine zis, nişte potlogării. *Luase*, de pildă, un oarecine îmbrăcat într-un suman rupt, traista cu făină din spatele unui guşat, îi *dăduse* câţiva pumni şi *se mistuise* în pădure; sau *întâlnise* un altul pe o proastă, îi *luase* legătura cu fasole şi *se făcuse* iarăşi nevăzut. De aceste neajunsuri se temea maica Filofteia să nu ni se întâmple şi nouă, şi se hotărî, deci, să facă pentru noi o rugăciune de drum, spre a ne ajuta Cel-de-sus ca să ajungem teferi şi neturburaţi de nime la ţinta călătoriei noastre"[15] (valoare de anterioritate temporală, cu nuanță cauzală: din cauza celor întâmplate, maica Filofteia se hotărăște să facă o rugăciune)[16]; „Soarele *cumpănise* acum după dealuri şi nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decât piscurile munţilor..."[17] (soarele nu mai poleia deoarece cumpănise); „Mă prefăcusem în o stâncă vie şi, în încremenirea ce mă stăpânea, îmi era cu neputinţă să-mi leg la un loc gândirile şi simţirile."[18] (îi era cu neputință pentru că se prefăcuse în o stâncă vie); „Furtuna se schimbase în vijelie şi pe mii de glasuri fantastice, şuiera, se tânguia şi gemea a pieire şi a pustiu"[19] (furtuna șuiera, se tânguia și gemea pentru că furtuna se schimbase în vijelie); „Ploaia măturase de pe coastele muntelui orice urmă de potecă, şi numai hogaşurile săpate de puhoaie se mai ţeseau iute între ele..."[20] (numai

14 Calistrat Hogaș, *op. cit.*, pp. 159-160
15 Calistrat Hogaș, *op.cit.*, p. 12
16 Diana Ivan, *op. cit*., pp. 78
17 Calistrat Hogaș, p. 80
18*Ibidem*, p. 35
19*Ibidem*, p. 95
20*Ibidem*, p. 243

hogașurile se mai țeseau deoarece ploaia măturase potecile; „arbori uriaşi, a căror bătrâneţă şubredă nu se putuse împotrivi vijeliei de-acum câteva nopţi, zăceau răsturnaţi [...],”[21] (arbori uriași zăceau răsturnați pentru că bătrânețea lor nu de putuse împotrivi). Exemplele sunt numeroase, presărând întreaga operă și dovedind, de fapt, caracterul modern al acesteia.

Pe lângă cele două valențe, de anterioritate temporală și de anterioritate cauzală, descrise mai sus, pot fi identificate, în opera lui Hogaș, și alte două nuanțe ale timpului mai mult ca perfect: concesivă și consecutivă. Următoarele citate sunt elocvente, în acest sens:

„Totul începuse a se deştepta sub întâile raze ale zilei, dar totul era coprins de o liniște, de o tăcere, de un fel de înmărmurire solemnă”[22] (totul era cuprins de liniște, deși începuse a se deștepta); „Suisem atâţia munţi călare sau pe jos; îmi venea totuşi greu să-mi dau seama cum era să urcăm noi pe spatele Cerbului”[23] (deși suise, îi venea greu); „În zadar viforul, vijelia şi uraganele se izbiseră oarbe în clădirea zburlită de crengi uriaşe a întăriturilor mele, căci nu izbutiră decât să se sfâşie şi să urle de durere şi de ciudă”[24] (viforul, vijelia şi uraganele nu izbutiră decât să urle de ciudă, deși se izbiseră oarbe în clădirea zburlită de crengi uriașe).

BIBLIOGRAPHY

Botez, O., *Viața românească*, X, nr.10-11-12, Iași, 1915;
Ilie, D., *Prefață la vol. „Pe drumuri de munte”*, Editura Albatros, București, 1973;
Iordan, I., *Stilistica limbii române*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1975;
Hogaş, C., *Pe drumuri de munte*, Editura Minerva, Bucureşti, 1988;
Ivan, D., *Calistrat Hogaș. Memorie culturală și configurație stilistică*, Editura Hestia, Timișoara, 2006;
Micu, D., *Calistrat Hogaş: Istoria literaturii române*, vol.2 [1900-1918], Editura didactică şi pedagogică, Bucureşti, 1965;
Streinu, V., *Calistrat Hogaș,* Editura Tineretului, București, 1968;
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, Editura Lider, București, 1973.

21*Ibidem*
22*Ibidem*, p. 9
23*Ibidem*, p. 76
24*Ibidem*, p. 226

THE UNRELIABLE NARRATOR – THE MEETING POINT OF FICTION AND NON-FICTION IN JULIAN BARNES'S SELECTED WORKS

Máthé Nóra
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract:Julian Barnes has been called the "chameleon of British letters" by Mira Stout when she had tried to define his style. His attitude changes with every book he publishes; the only constant detail one can identify in Barnes's work is his need for stylistic change and his humour, which always finds its way to the surface of his stories. This drive to experiment with time, history, fiction and non-fiction results in a narrative voice which cannot be easily identified as truthful or as reliable from the reader's point of view.
The aim of this paper is to identify the narrator's voice in some of Julian Barnes's works, with the help of Philippe Lejeune's description of the autobiographical pact and his guidelines about how to decide whether a work of literature is fiction or non-fiction. The agreement provided by Lejeune does not account for philosophical ideas such as truthfulness and for postmodern ideologies such as new historicism. In my paper I attempt to examine the narrator's behaviour and his use of uncertainty as a tool to keep his truth hidden from his readers.

Keywords: Julian Barnes, autobiography, essay, contemporary literature, non-fiction.

In a New York Times article Mira Stout calls Julian Barnes the "chameleon of British letters"[1] due to the fact that the author changes his style and his topics with each new book he comes out with. The writer is prolific and well appreciated in both fiction and non-fiction, although in most cases it is not so easy to decide whether he takes a confessional standpoint or a fictional one. This ambiguity is deliberate on Barnes's part; his beliefs align with the ideas of new historicism, which he declares in *A History of the World in 10 and ½ Chapters*: "History isn't what happened. History is just what historians tell us."[2] He does not only question and challenge traditional historiographical discourse, however. His own works focus largely on the narrator's role and influence, he deliberately plays with the boundaries of autobiographical and fictional narration, thus inventing hybrid genres and styles.

One of the greatest examples of such hybridity is the above mentioned *A History of the World in 10 and ½ Chapters* which can be linked to many genres. As its title suggests, the book contains ten chapters plus one which is not considered a full chapter; it also suggests that one would read a historiographical text, although that illusion is quickly shattered by the presence of the half-chapter. Rarely do we come across such titles or descriptions in a history book. The first chapter further disrupts the idea of a traditional history because it is narrated by a woodworm who is travelling on Noah's ark, recounting the terrible details of how badly Noah treats the animals, even saying that there were five arks, not only one. Every chapter of the book treats history this way, twisting and turning every factual detail and creating a different, new story. The only text which stands out and which is stylistically different compared to the rest is the half-chapter entitled Parenthesis which takes up a more autobiographical tone and its topic is an episode from Barnes's life

1 STOUT, Mira: "Chameleon Novelist". *New York Times*, 22 November 1992. Online: http://goo.gl/LlOu35. Last viewed: 03. 12. 2017.
2Barnes, Julian: *A History of the World in 10 and ½ Chapters*. London: Vintage Books, 2009.

together with his wife. It is a recollection of memories and a documentation of their habits. It is quite significant that the author includes this half-chapter in a book supposedly about the history of the world. History, in Barnes's view, is not only about what had been written down, it is not just about the facts and the dates. This belief aligns with Hayden White's perspective on what history is. In his view history is in fact a narrative, a story which is written by historians who had to select some dates and events to create a continuous narrative.[3] This selection which Hayden White calls a "narrative technique"[4] is what constitutes today's history. However, for a witness, for a person who lived through a historical event, their own experience is the most significant. Barnes uses a very important part of his life and adds it into this context in order to underline the fact that micro-history is just as important as the macro-histories written in order to explain how the world works. Thus, Barnes seems to accept that autobiographic texts are indeed part of history.

What one considers to be an autobiography or an autobiographical text, however, is not as clear as it seems at first glance. According to the *Oxford Companion to English Literature* "in its modern form may be taken as writing that purposefully and self-consciously provides an account of the author's life and incorporates feeling and introspection as well as empirical detail."[5] This would put quite a few texts under the umbrella term of "autobiography", however the Oxford Companion ends it with a warning: "The truthfulness or not of an autobiography however must find its authentication by the degree to which it can correspond to some approximation of its context."[6] This is of key importance when one reads Julian Barnes's works because he enjoys playing with the concept of truthfulness and of the reliable narrator. Furthermore, the concept of truthfulness is generally quite important as it is aligned with works of literature. The word itself, "autobiography" suggests that everything in said book is a recollection of real events, presented by the narrator in the most realistic way. However, in many instances, this is not the case. The adjective "autobiographical" is used more often due to the fact that it refers to a theme or a topic in a book, an autobiography is not necessarily a theme or a style of writing.[7] Thus, the adjective is needed to point out that there are aspects of a text that focus on true events which took place in the narrator's life.

In *Self-Impression – Life-Writing, Autobiografiction & the Forms of Modern Literature*, Max Saunders points out that there are books which are not called autobiographies, but they contain many details about the author's life (e.g. *Portrait of the Artist as a Young Man* by James Joyce)[8], so it is quite difficult to make a decision about what one may consider autobiographical detail and what should be excluded. Also, it is important not to falsely identify a fictional part of a book as a confessional detail in order not to mislead the readers.

In his famous theory, *The Autobiographical Pact*, Philippe Lejeune attempts to define what autobiography is without taking into account any philosophical ideas such as truthfulness.[9] He comes to the conclusion that we can consider a text a true autobiography when the author, the narrator and the protagonist are the same and this is declared in some

3White, Hayden: *Metahistory – The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1975. 7.
4 Ibid.
5 "Autobiography." *The Oxford Companion to English Literature*, ed. Margaret Drabble, Oxford University Press, 2006. 53.
6 Ibid.
7 Max Saunders argues that the mere existence of the word "autobiographical" proves that there are more uses of the term than the simple listing of one's life events. Saunders, Max: *Self-Impression – Life-Writing, Autobiografiction & the Forms of Modern Literature*. Oxford University Press, 2010. 5-12.
8 Ibid.
9Lejeune, Philippe: *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. 5.

way (e.g. in the preface).[10] Of course, this argument is quite flimsy when one looks at texts because it is quite common for authors to either not declare such a thing or to mislead the audience by either denying the autobiographical qualities of his text or to falsely claim that the text is indeed a recollection of their life. Lejeune's formula is a good tool to identify ambiguous works: if the books is marked with the author's name but the protagonist's name is different, and especially if the text is written in the third person, it is most likely a work of fiction. If any of these markers are changed, we encounter an unclear genre.

Lejeune's theory focuses quite a bit on the relationship between the author and the reader. In his view the author is responsible for presenting the text to their reader and to claim what they are about to read because the reader will be led into the book with those first impressions made by the writer through the title, name, preface etc.[11] So, if the author claims the work is purely fiction, the reader has to accept that, although in reality that is not the case: "if the identity is not stated positively (as in fiction), the reader will attempt to establish resemblances, in spite of the author; if it is positively stated (as in fiction), the reader will want to look for differences (errors, deformations, etc.)."[12] Even if the contract is clearly stated, the reader will check to see if it is legitimate. If the pact is not declared, then both the reader and the writer has the possibility to play with the narrator's role and to offer more ambiguity, the reader, on the other hand, has more possibilities to speculate about the story's truthfulness.

Julian Barnes uses the above mentioned possibility to its fullest in some of his works. In *A History…* he places the half-chapter titled *Parenthesis* among chapters of fiction. The other chapters are clearly not written in an autobiographical manner: the narrators include a woodworm and different historical figures. *Parenthesis* differs in both style and theme and its placement between the fictional texts allows the reader to wonder whether or not it is plausible to read it as a confessional piece or not. The narrator himself addresses the ambiguity of the "I" he uses in this chapter: "Poets seem to write more easily about love than prose writers. For a start, they own a flexible 'I' (when I say 'I' you will want to know within a paragraph or two whether I mean Julian Barnes or someone invented; a poet can shimmy between the two, getting credit for both deep feeling and objectivity)."[13] He uses his own name in this passage, but he does not affirm any contract with it (the way Lejeune describes it), he actually reinforces the ambiguity of the narrator. He also utilizes the pronouns "you" and "we" to address the reader, to ask questions or to generalize authors. The half-chapter adds layer after layer of ambiguity about the narrator, even though it also describes pure, raw emotion: "My eyes prickle with tears, and I have to stop myself from waking her up to remind her of my love."[14] These outbursts of emotions, paired with autobiographical details[15] lead the reader to accept this text as autobiographical, even if the author questions his equality with the narrator at times.

When *Parenthesis* is read as a single essay, out of the context of the full book, it stands alone as a personal essay about love, married life and Barnes's musings about the way history and narrative works. In the context of *A History…*, however, it functions as a statement about historiography and the importance of acknowledging micro-histories.

10 Ibid.
11Lejeune, *On Autobiography...*, 14.
12 Ibid.
13Barnes, *A History…*, 227.
14Barnes, *A History…*, 226.
15 For example, Barnes mentions that he is writing this text in his friend's Michigan home. In this instance the author and the narrator are clearly the same person.

The ten full chapters in *A History…* retell the story of humanity through different methods and from the point of view of many people and even animals. These texts seem disconnected from one another, they can stand alone as essays, but when they appear in this volume, they are regarded as chapters of a hybrid novel. Barnes uses themes and archetypes such as ships to tie these essays together, although they are very different from one another. For example, the fifth chapter, *Shipwreck* revolves around Théodore Géricault's *The Raft of the Medusa*, a painting which depicts a historical event. Barnes applies many techniques in this chapter: he starts by describing the event which is unfolding in the painting:

> "It began with a portent.
>
> They had doubled Cape Finisterre and were sailing south before a fresh wind when a school of porpoises surrounded the frigate. Those on board crowded the poop and the breastwork, marveling at the animals' ability to circle a vessel already gaily proceeding at nine or ten knots. As they were admiring the sports of the porpoises, a cry was raised. A cabin boy had fallen through one of the fore portholes on the larboard side. A signal gun was fired, a life-raft thrown out, and the vessel hove to."[16]

These events are not present in Géricault's painting; it only depicts the end of the journey. As Barnes himself explains in the second part of the chapter, the *Medusa* crashed into a reef in 1816, the survivors made a makeshift raft and tried to escape on that.[17] The painting itself shows the end of the journey, the moment where the raft crashes and even the survivors lose their lives. It enhances that point in time, the tragedy of the people who could not escape, even after their second chance. In the chapter titled *Shipwreck* Barnes chooses to create a narrative about it, he chooses to write the story which leads on the building of the raft and then the end, depicted by Géricault. As the above inserted quote demonstrates, the author's story begins on the *Medusa* and he takes his reader on the whole voyage, meticulously describing over ten days on the ship. The first part of the half-chapter aligns itself with the style of a novel presented in *A History...*, the second part, however, is written in a different style, it resembles an essay in which the author discusses the painting in detail.

Barnes gives new purpose to the chapter titled *Shiwpreck* when he adds it into his essay collection, *Keeping an Eye Open: Essays on Art*. In the 2015 book the title is changed to *Géricault: Catastrophe into Art*, which focuses more on the second part of the chapter. The second part is introduced with a question: "How do you turn catastrophe into art?"[18] So, Barnes himself shifts the focus and, with that, the genre of the chapter, which now becomes more of an essay. The historical aspects do not have that much importance when they are placed in a book of essays critiquing art. In this setting Barnes's views and ideas become more important, even though the text is the same. In an interview with the New Yorker he explains that these texts are "intended to address the reader who enjoys art in the same way that I do, and isn't a professional and isn't an academic and doesn't have a theory to promote […] So, in a way—in that way—they relate to my fiction, which I also think of as being companionable and untheoretical."[19] The mixture of his confessional, analytical style and the context of the book, together with his explanation provided to The New Yorker clearly underline this shift in the meaning of *Shipwreck/Géricault: Catastrophy into Art*. He discusses the painting with a more or less

16Barnes, *A History…*, 115.
17Barnes, *A History…*, 125.
18Barnes, *A History…*, 125. Also found in Barnes, Julian: *Keeping an Eye Open: Essays on Art*. London: Jonathan Cape, 2015. 14.
19Delistraty, Cody: "Julian Barnes Looks at Art". *The New Yorker*, October 14, 2015. Online: https://www.newyorker.com/books/page-turner/julian-barnes-looks-at-art. Last viewed: 04. 12. 2015.

an amateur's eyes and recreates the story behind it, thus explaining that "the painting has slipped history's anchor."[20] The novelistic first part is less important in the 2015 setting, Barnes's opinion and analysis is what gives it a place in *Keeping an Eye Open*. The reason why the reader may read it differently in the second book – according to Lejeune's theory – is the fact that the author himself labels the book a collection of essays.

The essay is a very vague genre to describe a text with; literary theorists have trouble grasping its most important characteristics, but one thing is certain: it may be considered an autobiographical genre. The essay, as its creator, Montaigne intended, is an attempt on the author's part to ananlyse and discuss topics. T. W. Adorno explains that "the effort of the essay reflects a childlike freedom that catches fire, without scruple, on what others have already done"[21] and Barnes uses this freedom whenever he discusses a given topic. He shares his opinions in a more direct way, although it is unlike the author to delve on his emotions for too long. Barnes's writing style and his analytical perspective, paired with his desire to experiment with narrative is perfectly expressed in the form of an essay. *Shipwreck* or *Géricault: Catastrophy into Art* is the perfect example oh is playful take on how he uses writing. The text is made up of the above mentioned narration about the ship, followed by a part two, introduced by Barnes's question about history. Barnes continues to discuss the history behind the painting by providing a list of things that had happened:

> "1) he Medusa strikes the reef;
> 2) The moment when the two-ropes were cast off and the raft was abandoned;
> 3) The munities in the night;
> 4) The necessary cannibalism;
> 5) The self-protective mass murder;
> 6) The arrival of the butterfly;
> 7) The survivors up to their waists, or calves, or ankles in water;
> 8) The actual moment of rescue."[22]

He also includes a Notes section in which he explains every item of this list in great detail.

The essay is a genre which does not align well with Philippe Lejeune's theory of autobiography. It holds autobiographical tendencies because its narrator constitutes an important part of the text. The reader experiences a narrative through the eyes of the narrator who also shares his opinions and even questions, debates the topics. In Barnes's care the essay becomes even more playful and free, he utilizes it to toy with style and format, creating more and more hybrid works as a result.

BIBLIOGRAPHY

ADORNO, T. W.: The Essay as Form. *New German Critique* 1984/32.

BARNES, Julian: *A History of the World in 10 and ½ Chapters*. London: Vintage Books, 2009.

BARNES, Julian: *Keeping an Eye Open: Essays on Art*. London: Jonathan Cape, 2015.

BARNES, Julian: *Through the Window – Seventeen Essays (and One Short Story)*, Vintage Books, London, 2012.

20Barnes, *A History…*, 137.
21Adorno, T. W.: The Essay as Form. *New German Critique* 1984/32. 152.
22Barnes, *A History…*, 126-27.

DELISTRATY, Cody: "Julian Barnes Looks at Art". *The New Yorker*, October 14, 2015. Online: https://www.newyorker.com/books/page-turner/julian-barnes-looks-at-art. Last viewed: 04. 12. 2015.

LEJEUNE, Philippe: *On Autobiography*, ed. Paul John EAKIN. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

SAUNDERS, Max: *Self-Impression – Life-Writing, Autobiografiction & the Forms of Modern Literature*. Oxford University Press, 2010.

STOUT, Mira: "Chameleon Novelist". *New York Times*, 22 November 1992. Online: http://goo.gl/LlOu35. Last viewed: 03. 12. 2017.

The Oxford Companion to English Literature, ed. Margaret DRABBLE, Oxford University Press, 2006.

WHITE, Hayden: *Metahistory – The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1975.

A THEORETICAL EXCURSION ON SPATIAL EVOLUTION FROM A MULTIDISCIPLINARY PERSPECTIVE

Ştefan (Miheţ) Maximiliana
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:This essay discusses some theoretical aspects about concept of space in literature. The first part of the essay contains a scientific analysis from a multidisciplinary perspective such as religion, philosophy, history, geography. Then the concept of space is discussed in literature. We started by explaining the meaning of the term by consulting dictionaries. By approaching this concept from a multidisciplinary perspective we have exemplified its evolution from several points of view: religious, philosophical, historical, geographic, etc. We aim to analyze the literary space evolution following the geocritical approaches of some theoreticians such as Gaston Bachelard, who introduced the term topoanalysis; Michel Foucault, preoccupied with the space in which man spends his life, heterotopias are spaces of alterity; Mihail Bahtin introducing the term cronotop into literary theory; Edward T. Hall demonstrates man's inseparability with space by introducing the proxemic term. Of particular importance is space in realism when it has a great influence on the character because man is the product of the environment in which he lives and the character builds a personal space that defines him. Beginning with the second half of the nineteenth century, a new form of space appeared in Science Fiction, called ficto-spaces. Finally, space is described as an abstract notion, with multiple possibilities for analysis. Two extremes of space are highlighted: utopian space and dystopian space, bringing concrete examples of Romanian literature and universal literature. So, space has lost its concrete valences and has become an abstract notion with multiple possibilities for analysis.

Keywords: space, evolution, pluridisciplinary, topoanalysis, literature

Originea universului în care ne aflăm a preocupat omenirea încă din cele mai îndepărtate timpuri. De-a lungul istoriei, omul a făcut descoperiri impresionante în ceea ce privește spațiul în care trăim și de care suntem dependenți.

Înainte de a cerceta spațiul literar imaginar, este necesar ca analiza să debuteze din punct de vedere teoretic, mai exact, de la definirea termenului *spațiu*, apoi de la definirea conceptului de spațiu în diferite domenii precum: religia, filozofia, istoria, fizica, geografia etc., cu scopul de a înțelege cum aceste discipline pot informa studiile literare.

Conform *Dicționarului explicativ al limbii române*, spațiul este definit ca *„întinderea sau locul care ne înconjoară"*[1], fiind similar cu termenul de distanță dintre două puncte fără granițe sau ca întindere nemărginită, sau *„loc, suprafață, întindere limitată, loc (liber) între două obiecte, teritoriul unei așezări"*.[2]Noțiunile de spațiu și loc se intersectează, de aceea trebuie abordate separat. *Spațiul* vizează o locație de dimensiune vastă, fără nicio legătură cu socialul, cu orice înseamnă uman, fiind caracterizat prin libertate, iar *locul* are amprentă umană, este creat de om, având dimensiuni limitate și fiind caracterizat prin siguranță.

1 *Dicționarul explicativ al limbii române*, Editura Academiei, București, 1975, p. 880.
2 Florin Marcu, Constant Maneca, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei Române, București, 1978, p. 1008.

Conceptul de spațiu *„are însuși o istorie”*[3], cunoscând o multitudine de transformări datorate evoluției umanității. Din acest motiv se poate afirma că acest concept este caracterizat printr-o instabilitate, dacă urmărim evoluția problematicii spațiului din perspectivă pluridisciplinară.

Un semn al evoluției omului primitiv și conștientizarea noțiunii de spațiu îl constituie *„creșterea numărului de așezări, de peșteri sau deschise, [...], organizarea spațiului”*[4], încă din Paleoliticul inferior. Spațiul oferea siguranță și stabilitate grupurilor.

În Evul Mediu, spațiul este divizat ontologic într-o lume profană, tărâmul vieții de zi cu zi și o lume sacră, locuită de ființe supranaturale, cu locuri sfinte care funcționează ca portaluri, *„existau locuri sacre și profane, protejate sau nu, urbane sau rurale, [...]; iar la rândul său, locul celest se opunea locului terestru.”*[5]

„Pentrul omul religios, spaţiul nu este omogen, ci prezintă rupturi şi spărturi; unele porţiuni de spaţiu sunt calitativ diferite de celelalte. «Nu te apropia aici», îi spune Domnul lui Moise, «ci scoate-ţi încălţămintea din picioarele tale, că locul pe care calci este pământ sfânt» (Ieşirea, 3, 5).”[6]

Din perspectivă **teologică**, există două tipuri de spații: *spațiul sacru*, singurul real, un teritoriu organizat al spațiului cosmic, Casa lui Dumnezeu și *spațiul neconsacrat*, profan, un univers alcătuit dintr-o infinitate de locuri amorfe, un haos originar fără un punct central, *„o întindere incomensurabilă, cu un centru necunoscut, [...], simbolizează infinitul în care se mișcă universul...”*[7] Momentul nașterii spațiului neconsacrat poate fi asociat cu Geneza, întemeierea Lumii, un spațiu al omniprezenței divine, care odată cu zămislirea omului a dobândit un *centrum mundi*.

Desprinderea de mediul profan și comunicarea între cele două spații este posibilă doar pentru cei *aleși*, iar trecerea se face doar prin Poarta Cerurilor ca *Axis mundi*: *„Iacov a visat, la Haran, că era o scară, sprijinită pe pământ, iar cu vârful atingea cerul, iar îngerii lui Dumnezeu se suiau și se pogorau pe ea. Apoi s-a arătat Domnul în capul scării și i-a zis: «Eu sunt Domnul, Dumnezeul lui Avraam, tatăl tău». Iar când s-a deșteptat din somnul său, Iacov, a zis: «Domnul este cu adevărat în locul acesta și eu n-am știut!». Și, spăimântându-se Iacov, a zis: «Cât de înfricoșător este locul acesta! Aceasta nu e alta fără numai casa lui Dumnezeu, aceasta e poarta cerului!» Și a luat piatra ce și-o pusese căpătâi, a pus-o stâlp și a turnat pe vârful ei untdelemn. Iacov a pus locului aceluia numele Betel (casa lui Dumnezeu).”* (Facerea, Geneza, Capitolul 28, 12-19).

Din perspectivă **filozofică,** spațiul și timpul sunt inseparabile, fiind *„atribute ale materiei care exprimă modul ei de existență.”*[8]Filozofii greci au oferit un model de relaționare armonioasă între om și divinitate, respectiv, între pământ și cosmos. Cosmosul, o zonă sacră (a zeilor umanizați, cu reședința în Olimp - cel mai înalt munte din Grecia), este accesibil omului.

Platon a conturat această imagine a universului armonios, în care Pământul are un loc central, fiind o copie a unui model primar cu care se aseamănă, din această asemănare rezultând buna relaționare. *„Dintre toate ramurile filozofiei, reflecția filozofică despre spațiu și timp este cel mai strâns legată de natura teoriei fizice.”*[9]

3 Michel Foucault, „Altfel de spații” în volumul *Theatrum philosophicum*, (trad. Bogdan Ghiu, partea I, Ciprian Mihali,Emilian Cioc și Sebastian Blaga, partea a II-a), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 252.
4 V. Chirica, D. Boghian, *Arheologia preistorică a lumii. Paleolitic,* Editura Helios, Iași, 2003, p. 89.
5 Michel Foucault, *op. cit*., p. 252.
6 Mircea Eliade, „Omogenitate spaţială şi hierofanie” în *Sacrul și profanul*, trad. Brîndușa Prelipceanu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 15.
7 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 851.
8 Teodor N. Țîrdea, Petru V. Berlinschi, Anatol I. Eșanu, Didina U. Nistreanu, Vitalie I. Ojovanu, *Dicționar de Filosofie și Bioetică*, Editura Chișinău, 2003, p. 297.
9 Antony Flew, *Dicționar de filozofie și logică*, trad. din engleză D. Stoianovici, Editura Humanitas, București, 1996, p. 315.

Teoriile euclidiene au pus bazele aritmeticii şi ale geometriei plane şi spaţiale şi demonstrează că distanţa cea mai scurtă dintre două puncte este în linie dreaptă. În *Catoptrica*, Euclid a menţionat că: *„tot ce este vizibil se vede în direcţie rectilinie”*. În partea întâi din *Critica raţiunii pure, „Estetica transcedentală”* Kant, care a pornit de la teoriile euclidiene, consideră că timpul şi spaţiul, cele două categorii fundamentale pentru experienţa umană, nu aparţin obiectelor, ci mai curând ele ţin de *„constituţia subiectivă a simţirii noastre”*, deci, noi resimţim lumea datorită sensibilităţii noastre, de aceea spaţiul e o formă a intuiţiei apriori. Spaţiul este o formă a simţului extern, independent de lumea experienţei, iar timpul este o formă a simţului intern.

Filozoful german Gottfried Leibniz susţinea că spaţiul reprezintă distanţa dintre lucruri, iar dacă universul ar fi desfiinţat, nu ar mai exista niciun spaţiu. Din perspectiva sa, spaţiul este constituit din multitudinea relaţiilor dintre punctele sale, fiind *„plin de o materie iniţial fluidă, susceptibilă de toate diviziunile şi supusă chiar actualmente diviziunilor şi subdiviziunilor la infinit.”*[10]Einstein, prin teoria relativităţii, oferă o nouă perspectivă prin care demonstrează că mişcările particulelor dintr-un loc în altul nu se realizează continuu şi ordonat şi că nu există un singur univers, ci o infinitate de universuri ce relaţionează între ele.

O trăsătură fundamentală a perioadei medievale a fost de a analiza subiectiv evoluţia timpului şi spaţiului, din perspectivă **istorică**, dar bazându-se doar pe concepţii personale ale oamenilor despre trecut, reperele geografice fiind insignifiante, după cum se poate observa din hărţile care denotă faptul că distanţele nu puteau fi stabilite cu precizie. De aceea, locul denumea satul, casa, pământul sau regiunea unde trăia omul.

Avansând în timp, spaţiul istoric denumeşte locul unde s-au desfăşurat evenimentele istorice şi unde oamenii s-au stabilit. Locul în istorie se reprezintă cu ajutorul hărţilor care informează în legătură cu dimensiunile spaţiului populat, cu vecinii diferitelor popoare, astfel descoperind şi conflictele care au avut loc pe anumite teritorii. În postmodernism se analizează modul în care cultura influenţează locurile şi diferitele utilizări ale locurilor de către oameni, cu alte cuvinte interesul se îndreaptă către sensul pe care l-au dat oamenii spaţiului.

În veacul al XIX-lea spaţiul istoric se identifică cu formarea naţiunilor pe anumite teritorii. Istoricul, beneficiind de o perspectivă externă, verifică şi stabileşte trecutul, observând şi reconstituind datorită informaţiilor păstrate.

Abordând un alt domeniu de analiză a spaţiului, şi anume, **geografia**, vom observa spaţiul atât ca ansamblu planetar, cât şi ca orizont local cu proprietăţi metrice şi topologice. Proprietăţile metrice vizează distanţa, suprafaţa şi volumul, iar proprietăţile topologice vizează continuitatea şi organizarea spaţiului. Ca hiperspaţiu cuprinde o multitudine de subspaţii care interacţionează între ele, de la cele mai restrânse şi până la spaţiul planetar infinit. *„Ca orizont local este parte a spaţiului terestru care cuprinde o mulţime de subspaţii, între care există,* de asemenea, *multiple relaţii de integrare şi interacţiune. Este un spaţiu particular în care se realizează funcţia cea mai importantă a Pământului, funcţia biotică, sub toate formele şi treptele de evoluţie. [...] Se caracterizează atât prin particularităţile dimensionale (proprietăţi metrice), cât şi prin aspecte calitative (proprietăţi topologice).*[11]

Termenul de spaţiu are un sens mai larg, fiind întâlnit ca teritoriu, regiune, mediu înconjurător, peisaj, geosistem etc. Geografia oferă o serie de posibilităţi de analiză a

10 Gottfried Leibniz, *Noi eseuri asupra intelectului uman*, trad. Mihaela Pop şi Delia Şerbescu, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003, p. 24.
11 George Erdeli, Melinda Cândea, Silviu Costachie, Cristian Braghină, Daniela Zamfir, *Dicţionar de geografie umană*, Editura Corint, Bucureşti, 1999, p. 295.

termenului şi din punct de vedere istoric, şi anume observarea modului în care spaţiul geografic a fost valorificat şi a evoluat de-a lungul timpului. *„Timpul şi spaţiul constituie cadrul în care este implicată întreaga realitate.”*[12]Primele repere spaţiale în geografie au fost redate prin hărţi care nu reprezentau doar spaţiul geografic, ci şi reprezentări ale timpului. Hărţile au valoare de documente istorice, rezultate ale gândirii şi imaginaţiei umane dintr-o anumită perioadă şi un anumit context istoric. Cu toate că nu respectau precizia matematică, datorită inexistenţei tehnologiei, ele reflectă mentalitatea, relaţiile umane şi capacitatea de a reprezenta istoria perioadei respective.

Legătura dintre spaţiu şi individ se poate observa în epoca modernă, când omul conştientizează şi învaţă să se adapteze la mediul cu care interacţionează. Din perspectiva lui Heidegger se conştientizează imaginea amplă a lumii, din care nu doar omul face parte, şi legătura individului cu spaţiul, pentru că nu putem vorbi despre existenţa omului decât dacă îl situăm într-un anumit loc. Psihologii disting între spaţiul fizic şi spaţiul psihologic, care se influenţează reciproc, în funcţie de cum sunt percepute. Mediul influenţează socialul şi este fundamentul existenţei noastre. În prezent, spaţiul este o aglomerare de locuri, un ansamblu de obiecte ce relaţionează între ele.

În ultimele două decenii s-a observat o preocupare pentru modul în care spaţiul informează literatura, estetica, cultura etc. Multe dintre problemele politice şi sociale care au o mare importanţă în cadrul studiilor literare au o dimensiune spaţială, dovedind, astfel, că spaţiul este o bază mai bogată decât timpul sau istoria pentru diferitele discipline de cercetare.În domeniul teoriei literare, francezul Bertrand Westphal a introdus o metodă de analiză literară numită *geocriticism*, care vizează studiul spaţiului geografic, pe lângă biografie şi critică.

Gaston Bachelard realizează, în studiile sale, o adevărată geografie a spaţiului prin intermediul reveriei, iar elementele acestui spaţiu se află în raport cu literatura. În *Poetica spaţiului*, Bachelard meditează într-un stil personal asupra anumitor imagini care rezonează în imaginaţia autorului, conjugând un sens cvasimistic al legăturii cu mediul şi cu prezenţa lucrurilor. Acum introduce termenul de *topoanaliză*, care se defineşte ca studiu al locurilor vieţii noastre intime, greu accesibile, din punct de vedere psihologic. Interesul său este de a evidenţia alte tipuri de spaţii, labirintice, din punct de vedere al sentimentului de securitate şi al intimităţii. Spre exemplu, casa este spaţiul intim, *spaţiul fericit*, unde se declanşează reveria, moment în care se poate realiza o cercetare asupra mentalului individului sau grota corespondentul natural al casei, dar cu un caracter sălbatic, *„locuinţă fără poartă”*[13] cu impact mai mare, căci este *„o fiinţă. [...] Grota rămâne un loc magic şi nu trebuie să ne mirăm că ea rămâne şi un arhetip care acţionează în inconştientul tuturor oamenilor.”*[14]Bachelard dezvoltă o tipologie a locurilor în funcţie de conotaţia lor, iar cunoaşterea spaţiului şi a oamenilor înseamnă a surprinde noi orizonturi spirituale.

Abordarea geocritică a lui Michel Foucault asupra spaţiului lui Bachelard pune în evidenţă că este *„un spaţiu încărcat în totalitate de calităţi, un spaţiu, poate, bântuit totodată, de fantasme; spaţiul percepţiei noastre primare, acela al reveriilor noastre, acela al pasiunilor noastre deţin în ele însele calităţi care sunt intrinseci; este un spaţiu uşor, eterat, transparent, sau, dimpotrivă, un spaţiu obscur, pietros, îngrămădit: un spaţiu de sus, al culmilor, sau, din contră, un spaţiu de jos, al noroiului, un spaţiu care poate fi curgător ca apa vie, un spaţiu care poate fi fixat, îngheţat precum piatra sau*

12 Cassirer, Ernst, *Eseu despre om*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 66.
13 Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimităţii*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 152.
14 *Ibidem*, p. 165.

precum cristalul."[15]În opinia lui Foucault, reprezentările spațiului sunt transgresive și restabilesc relații noi între locuri, oameni și lucruri, teoreticianul fiind preocupat de spațiul în care omul își petrece existența: *„Spațiul în care trăim, de care suntem atrași, [...], în care se desfășoară tocmai erodarea vieții, timpului și istoriei noastre, acest spațiu care ne roade și ne brăzdează este și în el însuși un spațiu eterogen. [...] noi nu trăim într-un fel de vid, în interiorul căruia s-ar putea situa indivizi și lucruri [...], trăim în ansamblul unui interior de relații care definesc amplasamente ireductibile unele la altele și absolut nesuperpozabile."*[16]

Mihail Bahtin introduce termenul de *cronotop* în teoria literară, prin care evidențiază conexiunea esențială a relațiilor spațiale și temporale puse în valoare în planul artistic, iar mai târziu Edward T. Hall demonstrează inseparabilitatea omului cu spațiul prin introducerea termenului *proxemică*, ce definește legătura spațiului cu personajul textului și analizează felul în care individul aproximează spațiul și conștientizează situarea sa în acel spațiu, fiind vorba aici despre o *„personalizare a spațiului, fiecare personalitate are și o dominantă spațială, o dimensiune care îi este proprie."*[17] Edward T. Hall definește proxemica *„studiul percepției și utilizării spațiului de către om"*[18] și *„investighează modul în care individul structurează spațiul și distanțele interpersonale în tranzacțiile cotidiene."*[19]

În realism acest fenomen este prezent, căci spațiul și personajul realist se condiționează reciproc, spațiul influențează personajul, omul este produs al mediului în care trăiește, iar personajul își construiește un spațiu personal, care îi definește, în special, apartenența la o anumită clasă socială. Secvențele descriptive ocupă un loc important, prezentând spațiile de tip locuință, stradă, cartier, oraș, specifice epocii, reflectând realitatea în datele ei esențiale. Se poate observa o înclinație înspre spațiul urban. Accentul cade pe detaliul veridic (conflict, confruntare ideologică), ce contribuie la reconstituirea epocii. Reprezentanții de seamă ai curentului în literatura universală sunt Honore De Balzac, Stendhal, Charles Dickens, Gustave Flaubert, Tolstoi, iar în literatura română Ioan Slavici, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Marin Preda.

Geocriticismul oferă o organizare simbolică a spațiului devenit o sursă bogată de tematică. Astfel există *spații închise* (închisori), *spații deschise* (aventură de călătorie), *spații ostile* etc. Michel Foucault distinge între spații de tip *utopii*, locuri ireale cu societăți perfecte sau din contră opuse perfecțiunii, și heterotopii *„locuri reale, locuri efective, locuri desenate în chiar procesul de instituire a societății, și care sunt [...], un soi de utopii efectiv realizate, în care amplasamentele reale [...] sunt în același timp reprezentate, contestate și inversate, niște specii de locuri aflate în afara oricărui loc, chiar dacă sunt localizabile în mod efectiv."*[20]Heterotopiile, în concepția lui Foucault, sunt *de criză* (locuri sacre, interzise accesibile doar celor care nu-și găsesc locul în societate) sau *de deviație* (închisoarea, spitalul de psihiatrie, unde comportamentul deviant al individului în raport cu spațiul este predominant). Aceste spații sunt caracterizate prin cinci principii, primul principiu bazându-se chiar pe caracterul diferit al acestora; al doilea principiu vizează ideea că aceeași heterotopie poate avea funcții diferite, influențată fiind de societate; al treilea principiu se referă la juxtapunerea mai

15 Michel Foucault, *op. cit*., p. 253.
16 *Ibidem*, p. 253.
17 Daniela Rovența-Frumușani, *Semiotică, Societate, Cultură*, Institutul European, Iași, 1999, p. 217.
18 Edward T. Hall, *Proxemique*, apud Elena Prus, *Proxemica literară ca personalizare a spațiului*, în *Revista Limba Română*, 2004, nr. 12, anul XIV, http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1945 (accesat la data de 31.10.2017).
19 *Ibidem*.
20 Michel Foucault, *op. cit*., p. 254;

multor spații incompatibile în același loc; al patrulea principiu aduce în discuție termenul de *heterocronii,* ce denumește o ruptură a omului cu timpul; al cincilea principiu presupune un sistem de închidere și deschidere a heterotopiilor *,,care le izolează și le face penetrabile."*[21]Spațiile heterotopice ale lui Foucault sunt spații ale alterității, situate nici aici, nici acolo, ci undeva la limita dintre sacru și profan, fizic și psihic, public și privat. Simona Sora consideră spațiul literar ca un loc al unei intimități împărtășite, *,,proiecția interiorității în exterior, domesticirea spațiului din afara eului propriu, înseamnă tot o luare în posesie imaginară."*[22] Spațiul exterior dobândește forme pe care omul le asociază cu lucruri pe care deja le cunoaște, rezultând o hartă mentală.

O caracteristică definitorie are spațiul în literatura *Science Fiction* a secoluluial XIX-lea, avându-și rădăcinile în geografia umanistă apărută ca o reacție la teoriile despre spațiu. Cel mai interesant aspect în procesul de elaborare a ficţiunilor este construcţia lumilor imaginare. Se poate discuta despre o reactualizare a spațiilor imaginare, ireale, paralele cu spațiile reale, iar legătura dintre ele fiind posibilă prin anume *spații de trecere* sau portaluri, care fac conexiunea cu lumile secundare. Celelalte spații sunt *închise,* apăsătoare, lugubre, încărcate de simboluri și *deschise,* largi, angoase (planete, galaxii, universuri) și sunt construite antitetic, oscilând între utopic și distopic, indicând natura lumilor și tipologiile spațiale într-o manieră hiperbolică. Spațiul are rol de cadru-decor, în care personajele acționează. În ficto-spațiul utopic predomină aventura și nu dorința de dominație, voința de putere este anihilată, *,,ficto-spațiul este răspunsul romanticilor la politica generalizată a dislocării și e imaginat ca varietate ficțională necesară pentru a contrabalansa aventurile spațiului real."*[23]Astfel, se realizează un nou tip de spațiu prin care se ameliorează impactul transformărilor geografiei reale.

Pentru ca analiza modificărilor survenite în ceea ce privește receptarea și reprezentarea noțiunii de spațiu în plan literar, se folosesc hărți ale textelor literare în care se urmăresc sursele de inspirație, simboluri și reprezentări ale geografiei literare, acest proces numindu-se *cartografiere literară.*

După cum s-a putut observa, conceptualizarea **spațiului** este diversificată, având forme variate de reprezentare și fiind un element definitoriu în literatură, evoluția conceptului echivalând cu o trecere de la concret la abstract. Treptat, spațiul și-a pierdut valențele concrete și a devenit o noțiune abstractă, cu posibilități multiple de analiză.

A existat dintotdeauna o fascinație pentru spațiul imaginar, acesta fiind, în primul rând, locul predilect pentru imaginarea societăților utopice. De asemenea, există locuri destinate aventurilor și posibiltăților omului de a se retrage din cotidian, de a descoperi noi teritorii. Spațiul imaginar configurează lumi diferite, închise sau deschise, iar modul în care este perceput este condiționat de mentalitate și de trăirile personale, spațiile fiind imagini în oglindă ale realității înconjurătoare.

Există două extreme ale spațialității, și anume, spațiul utopic, paradisiac și spațiul distopic, infernal. *Spațiul paradisiac*, cel mai frecvent, apare ca spațiu armonios, închis, ce protejează, un spațiu unde există un singur scop și anume pacea și posibiltatea unui nou început. În general, se adoptă ca punct de plecare fuga dintr-o societate agresivă potrivnică ambițiilor personajelor. *Robinson Crusoe* este cea mai cunoscută operă canonică pe această tematică. Omul se află la limita supraviețuirii într-un spațiu nou, într-o singurătate fără margini, dar totuși un spațiu existențial convenabil, care se lasă

21 *Ibidem,* p. 258;
22 Simona Sora, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2008, p. 22;
23 Pia Brânzeu, ,,Introducere: spații, texte, cronotopuri", în *Spațiul în romanul anglo-saxon contemporan. Heterocosmosuri/heterotopii*, Editura Art, Bucureşti, 2011, p.5.

modelat. Un loc aparte în cadrul spațiilor paradisiace îl ocupă insulele devenite spații mitice, atemporale propice pentru a relua scenariul originar al oricărei antropogeneze, prin izolare, lipsa precedentelor umane, prin condițiile naturale generice pe care le oferă, ceea ce ne duce cu gândul la Creație, când totul era haos, iar din haosul oceanului a izbucnit creația dând naștere petecului de pământ. Trebuie menționat faptul că accesul în aceste tipuri de spații este condiționat de o inițiere prealabilă și depășirea unor probe decisive. Un exemplu elocvente este insula lui Euthanasius din *Cezara* de Mihai Eminescu*: ,,Este deci un tărâm accesibil anumitor oameni; celor cari tind cu întreaga lor ființă către realitatea și beatitudinea <<începutului>>, a stării primordiale."*[24]Acest rai ascuns nu este deschis tuturor, *,,suflet de om nu poate ști acest rai pământesc."*[25]

Spațiul infernal este un spațiu al întunericului ce amenință la tot pasul, cu teren arid și cu fenomene extreme. Aici, într-o dezorientare totală, greu de suportat, se ispășesc greșeli din trecut. Exemplificăm aceste tipuri de spații cu orașele-cetate din operele în proză ale lui A.E. Baconsky, *Echinoxul nebunilor* și *Biseica neagră,* spații ce se află situate la țărmul mării, marea fiind elementul natural care izolează și limitează cele două spații distopice. Orașul este un spațiu al infernului, în care sistemul abuziv depersonalizează individul, înăbușindu-i orice tentativă de afirmare și obligându-l să accepte multe compromisuri neoferindu-i-se nicio altă opțiune.

În concluzie, spațiul literar este un spațiu al contradicțiilor, al diferitelor tipuri de lumi, cu distanțe și dimensiuni relative putând fi prezente în orice tip de imaginație.

BIBLIOGRAPHY

Referințe teoretice și critice

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei. Eseu asupra imaginilor intimității*,
Editura Univers, București, 1999.
Brânzeu, Pia, ,,Introducere: spații, texte, cronotopuri", în *Spațiul în romanul anglo saxon contemporan. Heterocosmosuri/heterotopii*, Editura Art, București, 2011.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, Editura Polirom, Iași, 2009.
Chirica, V., Boghian, D., *Arheologia preistorică a lumii. Paleolitic,* Editura Helios, Iași, 2003.
Dicționarul explicativ al limbii române, Editura Academiei, București, 1975.
Eliade, Mircea, ,,Omogenitate spațială și hierofanie" în *Sacrul și profanul*, trad. Brîndușa Prelipceanu, Editura Humanitas, București, 1995.
Eliade, Mircea, *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, București, 2008.
Eminescu, Mihai, *Cezara*, Editura Junimea, Iași, 1985.
Erdeli, George, Cândea, Melinda, Costachie, Silviu, Braghină, Cristian, Zamfir, Daniela*, Dicționar de geografie umană*, Editura Corint, București, 1999.
Ernst, Cassirer, *Eseu despre om*, Editura Humanitas, București, 1994.
Flew, Antony*, Dicționar de filozofie și logică*, trad. din engleză D. Stoianovici, Editura Humanitas, București, 1996.
Foucault, Michel, ,,Altfel de spații" în volumul *Theatrum philosophicum*, (trad. Bogdan Ghiu, partea I, Ciprian Mihali, Emilian Cioc și Sebastian Blaga, partea a II-a), Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.

24 Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius,* Editura Humanitas, București, 2008, p. 16.
25 Mihai Eminescu, *Cezara*, Editura Junimea, Iași, 1985, p. 91-92.

Leibniz, Gottfried, *Noi eseuri asupra intelectului uman*, trad. Mihaela Pop și Delia Șerbescu, Editura Grinta, Cluj-Napoca, 2003.

Marcu, Florin, Maneca, Constant, *Dicționar de neologisme*, Editura Academiei Române, București, 1978.

Rovența, F., Daniela, *Semiotică, Societate, Cultură*, Institutul European, Iași, 1999.

Simona Sora, Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică*

șipostdecembristă, Editura Cartea Românească, București, 2008.

Țîrdea, Teodor, N., Berlinschi, Petru, V., Eșanu, Anatol, I., Nistreanu, Didina, U., Ojovanu,Vitalie, I., *Dicționar de Filosofie și Bioetică*, Editura Chișinău, 2003.

Bibliografie electronică

Hall, Edward, T., *Proxemique, apud* Elena Prus, *Proxemica literară ca personalizare*

a spațiului, în *Revista Limba Română*, 2004, nr. 12, anul XIV, http://www.limbaromana.md/index.php?go=articole&n=1945 (accesat la data de 31.10.2017).

ELEMENTARY EXISTENCE AND FUDAMENTAL ELEMENTS IN DÉSERT BY J.-M. G. LE CLÉZIO

Mihaela Iuliana Marari
PhD Student, "Al. Ioan Cuza" University of Iaşi

Abstract:This study focuses on the way of life of the leclezian characters in the novel Desert. Starting from the concept of elementary existence, the meanings of which are explained in the article, we seek the determination of the relations between the blue men's descendants and the four fundamental elements. In the configuration of the elementary type experiences, we insist on the links between the narrative sequences of the novel and Gaston Bachelard's poetics.

Keywords: elementary existence, fundamental elements, Swinburne Complex, the Fountain of Youth, perpetual quest.

Etant, de loin, le roman leclézien qui a fait couler le plus d'encre, *Désert* passe par une œuvre qui renferme deux histoires dans lesquelles la primauté est accordée au sable et à l'air, sans cependant méconnaître l'importance que l'eau a pour tous les habitants du désert. Ce roman dont la parution a déterminé aussi bien le commun des mortels que les critiques à prêter plus d'attention à l'activité de l'écrivain se fait remarquer par un univers élémentaire très riche qui nous permet de le mettre en rapport avec la notion d'existence élémentaire. Les réalités que celle-ci surprend renvoie à plusieurs aspects de la vie des personnages qui entretiennent des rapports très étroits avec la nature et les matières fondamentales.

L'existence élémentaire désigne, avant tout, un *modus vivendi* primaire, où les personnages, qui n'ont pas de maison parce qu'ils n'ont pas de famille ou ils abandonnent la leur, décident de vivre retirés du monde. En deuxième lieu, l'existence élémentaire équivaut à une manière de vivre en communion avec l'eau, la terre, le feu et l'air, autant de garants de la préservation de la liberté individuelle. En troisième lieu, celle-ci représente une façon d'abandonner la réalité ou d'y proposer une alternative censée laisser en arrière, pour quelques moments, les tares de la société et le malheur provoqué par les conflits armés. Finalement, l'existence élémentaire, au sens fort du terme, nous amène à penser à la situation où le personnage, vivant en communion avec les quatre éléments fondamentaux, en tire profit, à tel point que ceux-ci influent sur son devenir. Ils sont à la base de certains de ses gestes qui entraînent le déroulement des événements hautement symboliques. Dans ce contexte, l'écriture de *Désert* semble contribuer à l'affirmation, non seulement d'un univers culturel différent, mais aussi d'une vie différente où l'élémentaire se mêle au miraculeux, étant donné les événements auxquels les protagonistes participent.

Il y a, d'un côté, l'histoire des Hommes Bleus, dont la porte-parole c'est Nour et de l'autre, celle de Lalla, les deux plans narratifs étant réunis par l'intermédiaire de la présence d'Al Azraq. C'est autour de lui et de ses miracles que la poétique de l'eau tourne et son expérience contribue au savoir ultérieurement acquis par les protagonistes, c'est

pourquoi, il mérite une attention particulière. L'Homme Bleu guide les pas de Ma el Aïnine et lui donne à boire une eau qui peut être considérée comme l'eau primordiale pour lui assurer la purification nécessaire en vue de l'accomplissement de la mission qu'il lui confie. En plus, il se nourrit des mets du saint du désert, en mangeant des dattes, des fruits censés lui assurer un plus de justesse, de bénédiction divine s'il est mis en rapport avec l'enseignement biblique chrétien[1]. La légitimité de ce rapprochement se fait remarquer d'autant plus que le nom du cheikh renvoie à l'histoire de sa naissance, lorsqu'on l'a surnommé « l'eau des yeux »[2] parce que sa mère y avait pleuré de joie. En plus, la signification de cette dénomination, qui remplace le nom officiel trop long, démontre qu'il est plus que les autres concerné par la quête qui donne sens à la vie des nomades. Autrement dit, en suivant Madeleine Borgomano, nous observons que les noms des personnages de *Désert* sont transcrits de l'arabe marocain[3] et qu'*aïnine* « signifie littéralement les "deux yeux" […] Le singulier de ce mot, "aïn", signifie "l'oeil", mais aussi "la source" »[4]. Il sera obligé d'assumer la création de la ville de Smara pour accomplir son destin et celui de son peuple qui leur permette de rester des hommes libres. L'absence de l'eau le mettra en lien avec Al Azraq, l'homme dont le nom et la peau font ressortir le bleu, au-delà de la rencontre proprement dite parce que son témoignage rendra immortels les miracles de celui chez lequel il était allé un jour demander conseil. En même temps, Al Azraq fait partie des histoires qu'Amma, la tante paternelle de Lalla raconte et parmi celles-ci nous retrouvons celle de la vieille dame qui allait chercher une de l'eau à la fontaine[5]. Comme elle ne pouvait plus porter sa cruche, elle s'est effondrée en larmes et, à ce moment-là, « sans qu'elle l'ait entendu venir, Al Azraq était debout à côté d'elle… »[6]. Il l'aide à retourner chez elle et lui procure une source d'eau qui devient, par la suite, lieu de pèlerinage :

> « [q]uand ils sont arrivés devant sa maison, il lui a dit simplement : "soulève cette pierre au bord du chemin, et tu ne manqueras plus jamais d'eau". Et la vieille femme a fait ce qu'il a dit, et sous la pierre, il y avait une source d'eau très claire qui a jailli, et l'eau s'est répandue alentour, jusqu'à former une plus belle et plus fraîche que nulle autre dans le pays. […] et plus tard, les gens sont venus de tous les environs pour voir la fontaine, et pour goûter de son eau, et tous Al Azraq qui avait reçu un tel pouvoir de Dieu »[7].

C'est un pouvoir similaire à celui de Moïse qui, en écoutant le commandement divin, fit sortir de l'eau du rocher d'Horeb pour étancher la soif du peuple d'Israël, bien que certains des juifs doutent que cela puisse arriver[8]. *Moussa* c'est la version arabe de ce nom qui nous fait penser au personnage central du *Gardien du feu*, un maître de forges renommé qui vit à une époque où il doit faire face aux défis à cause des transformations

1*Cf*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont et Jupiter, 1982, p. 338.
2*Cf*. J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980, p. 366.
3*Cf*. Madeleine Borgomano, Parcours de lecture, *Désert*, Paris, Bertrand Lacoste, 1992, p. 16.
4*Ibid*., p. 49.
5 Jemia et J.-M. G. Le Clézio, *Gens des nuages*, Paris, Stock, 1997, p. 69. L'événement qui est à la base de ce moment c'est une histoire similaire que la mère de Jemia avait racontée à sa fille, où il était question de l'ancêtre de sa famille, Sidi Ahmed el Aroussi : « Un jour, sur son chemin, Sidi Ahmed rencontra une femme qui pleurait à côté du puits. Quand il lui demanda la raison de son chagrin, la femme lui montra sa cruche cassée par terre : "Comment vais-je rapporter de l'eau chez moi ?" Sidi Ahmed lui dit: "Ne pleure pas, puise de l'eau avec ta cruche, et retourne chez toi". La femme était étonnée, mais elle fit ce que lui disait le saint et quand elle eut rempli sa cruche, elle vit que l'eau y restait, malgré la cassure, sans qu'aucune goûte n'en échappât ».
6 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op*. *cit*., p. 123.
7*Ibid*., p. 124.
8 L'épisode en question figure dans la *Bible* (Exode 17 : 5 ,6), où nous pouvons lire : « L'Eternel dit à Moïse : Passe devant le peuple et prends avec toi des anciens d'Israël ; prends aussi dans ta main verge avec laquelle tu as frappé le fleuve et marche ! Voici, je le tiendrai devant toi sur le rocher d'Horeb ; tu frapperas le rocher et il en sortira de l'eau et le peuple boira. Et Moïse fit ainsi, aux yeux des anciens d'Israël ». (URL :< http://saintebible.com/exodus/17-6.htm>).

que le monde traditionnel subit. La fabrication mécanique d'outils et l'ouverture d'une mine dans sa région rendent inutile son métier, parce que la vie se déroule dans une société où les gens commencent à mesurer le temps et à être les esclaves de l'argent. Moussa semble s'y conformer en raison de ses revenus faibles qui ne lui permettent de nourrir sa famille, mais il finit par s'en aller parce qu'il compte trouver de l'eau pour cultiver des plants. Il le dit d'ailleurs : « – Je ne retournerai plus à Coubania. Je vais creuser une foggara et faire descendre l'eau qui avait été découverte voilà dix ans par le vieil Abdelssalam »[9]. A la fin de son travail, celle qui procède à une sorte de rituel de bénédiction du travail de son fils c'est Mahjouba, sa mère qui « but quelques gorgées dans ses mains réunies en coupe, rendit grâce pour la qualité de l'eau issue, disait-elle du paradis. [...] La vieille se mit alors à psalmodier des bénédictions improvisées »[10]. Ce qui apparaît par la suite c'est une oasis dans le désert où poussent des dattiers et des figuiers dont les fruits nourrissent la famille et les amis de Moussa, une sorte de réalité qui contraste avec l'aridité du désert. En revenant au roman leclézien, les moments qui nous viennent encore à l'esprit concernant l'élément aquatique rendent visible son côté purificateur, autant au niveau physique, que spirituel.

Lalla vit depuis la mort de son père à la Cité et elle s'approche de l'eau à plusieurs reprises, mais ce n'est pas toujours pareil parce que, dans le désert, celle-ci oblige les gens à la chercher ou à l'utiliser avec mesure. La première fois que nous retrouvons la jeune fille rapporter de l'eau à la maison de sa tante, elle est en compagnie des autres jeunes qui attendent leur tour pour prendre de l'eau. Le narrateur observe que « [l]es filles lavent leurs jambes et leur visage sous le jet glacé. Quelquefois elles s'arrosent avec les seaux en poussant des cris stridents »[11], ce qui montre, d'une part, leur gestes censés leur assurer une hygiène minimale et de l'autre, leur prédisposition pour des enfantillages. Ce côté n'est pas visible pour Lalla, qui sait que la matière liquide est précieuse et par conséquent, elle « rapporte le seau sur sa tête, en marchant bien droit pour ne pas faire tomber une goutte d'eau »[12]. La seule fois qu'elle se dirige d'un pas décidé vers l'eau pour y plonger c'est après le jeûne et l'achat du mouton :

> Quand elle arrive en haut des dunes, le vent de la mer la frappe d'un seul coup, si violemment que ses narines se ferment et qu'elle titube en arrière. La mer est sombre et brutale, mais le ciel est encore d'un gris si doux, si léger, que Lalla n'a plus peur. Elle se déshabille vite, sans hésiter, elle plonge la tête la première dans l'eau. La vague qui déferle la recouvre, cogne sur ses paupières et dans ses tympans, pénètre dans ses narines. L'eau salée emplit sa bouche, coule dans sa gorge. Mais Lalla n'a pas peur ce jour-là, elle boit l'eau salée à grandes gorgées et elle sort de la vague en vacillant, comme ivre, aveuglée par le sel. Ensuite, elle retourne dans la vague, et elle nage longuement, parallèlement au rivage, et elle nage longuement parallèlement au rivage, quand la mer se retire, puis portée en haut de la vague qui se gonfle autour d'elle[13].

C'est comme si le personnage luttait contre la furie élémentaire, comme si elle le vainquait, grâce à son entêtement et à son courage manifesté en dépit de l'opposition des vagues qu'elle provoque aussi par son va-et-vient. Ce passage pourrait correspondre à la description de ce que Gaston Bachelard appelle « complexe de Swinburne » parce que la nageuse réussit à s'en sortir d'une situation qui aurait pu entraîner sa disparition[14].

9 Pierre Rabhi, *Le Gardien du feu*, Paris, Albin Michel, Coll. « Espaces libres », 2003, p. 170.
10*Ibid*., p. 176.
11 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit*., p. 93.
12*Ibid*., p. 93.
13*Ibid*., p. 170-171.
14*Cf*. Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*. *Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 24.

En continuant de marcher sur les traces de Lalla, nous la retrouvons parmi les femmes qui vont à l'établissement de bains de la ville, en passant par « le sentier étroit qui remonte le long de la rivière »[15]. Les garçons les suivent des yeux au moment où elles relèvent leurs robes pour traverser la rivière, mais les femmes ne déploient pas leur féminité, comme il arrive dans le cas de celles qui se laissent regarder lorsqu'elles se baignent dans une source d'eau. Une fois les femmes arrivées aux bains, elles se déshabillent et se baignent dans l'eau belle, pure, directement tombée du ciel. Ce bain collectif a le rôle de nettoyer le corps des participantes en profondeur, mais aussi de « guérir celles qui en ont besoin »[16], c'est pourquoi, il pourrait être considéré comme un bon exemple du complexe de la Fontaine de Jouvence[17]. A côté de Lalla, dans la baignoire, il y a d'autres femmes laides, vieilles, adipeuses ou malades qui viennent s'y laver comme si elles attendaient un miracle et qu'elles espéraient la cicatrisation de leurs plaies. La rénovation de l'être devient possible grâce à l'eau pure, directement tombée du ciel et à la foi qui accompagne les gestes des êtres qui boivent les paroles de ceux qui leur parlent de l'élément aquatique. En même temps, les femmes qui se livrent aux bains ressemblent quelque peu aux malades qui attendent qu'un ange agite l'eau de la piscine de Bethesda pour essayer d'y entrer et de guérir de la sorte[18].

A part ces séquences qui mettent Lalla en situation d'agir ou de réagir d'une manière ou d'une autre, il y a celles qui suscitent son imagination et la renvoient du côté de la mer, chez Naman le pêcheur. En prenant à notre compte la définition de l'initiateur de Michelle Labbé selon laquelle ce type de personnage « n'a aucun contact avec la société dans son ensemble, [étant] lié en revanche à la nature, faune et flore, au cosmos »[19], nous pouvons dire avec Madeleine Borgomano que Naman « est à la fois le grand-père, narrateur et initiateur de cette enfant sans père »[20]. Le vieil homme jouit de l'affection de la jeune fille qui le cherche du regard chaque fois qu'elle a envie de l'écouter raconter des histoires ou l'entendre parler de la mer. Lalla attend Naman parce qu'elle peut boire ses paroles et peut rêver sans avoir peur qu'il ait des arrières-pensées, comme sa tante, par exemple. Naman la fait voyager en nourrissant son imagination, mais ne la prépare pas pour les événements ultérieurs, en recherchant plutôt son retour dans le désert, car, comme il le lui dit : « Toi, tu iras. Tu verras toutes ces villes, et puis tu viendras ici comme moi »[21]. L'homme aux yeux « d'une couleur extraordinaire, un bleu-vert mêlé de gris, très clairs et transparents, dans son visage brun, comme s'ils avaient gardé la lumière et la transparence de la mer »[22], cultive l'amour de la jeune fille pour les éléments fondamentaux. A part l'image idéale de la mer et des villes du monde que Naman livre à Lalla, il cultive aussi son amour pour le feu que l'héroïne fait voir, au moment où elle amasse des brindilles qu'elle rapporte à la maison d'Aamma pour que celle-ci allume le feu. A en croire la tante paternelle de la fille, « [s]i on regarde à l'intérieur des flammes, on peut voir les génies [...]. On peut voir aussi des paysages, des

15 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 161.
16*Ibid*., p. 163.
17*Cf*. *Supra*., note n° 129, p. 23.
18 Felicia Dumas, *Dicţionar bilingv de terneni religioşi ortodocşi*, Doxologia, Iaşi, 2010, p. 269. Nous utilisons la locution adverbiale *quelque peu* pour montrer que l'association entre le moment de *Désert* et celui du *récit de la guérison du paralytique* (Jean 5, 1-15) peut être effectuée si nous pensons qu'« [à] Jérusalem, près de la piscine de Béthesda, Jésus voit une foule de malades et d'infirmes qui attendent que l'eau soit agitée par un "ange du Seigneur" [et que] ce phénomène se produisait à certains intervalles, et le premier malade qui descendait alors dans la piscine était guéri. (*Le père Lev Gillet*). Il ne faut cependant pas perdre de vue que pour les orthodoxes, cette piscine c'est l'image de l'Eglise qui reçoit ses pénitents et leur pardonne leurs fautes, en les aidant à récupérer leur santé et leur paix intérieure.
19 Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99.
20 Madeleine Borgomano, *op. cit*., p. 60.
21 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit*., p. 104.
22*Ibid*., p. 83.

villes, des rivières, toutes sortes de choses extraordinaires qui apparaissent et se cachent un peu comme les nuages »[23]. Si la mer incite au voyage jamais fait, l'élément igné renvoie, par sa brillance, à « la couleur du soleil » et aux « étincelles qui montent le long de la fumée grise, qui brillent et s'éteignent, qui disparaissent dans le ciel. La nuit, les étincelles sont encore plus belles, pareilles à des nuées d'étoiles filantes »[24]. Cela prolonge l'état de rêverie dans lequel Lalla sombre, surtout si ces signes sont accompagnés d'histoires que le vieillard raconte aux enfants et déplacent l'accent du plan terrestre sur celui céleste, d'autant plus que les Hommes Bleus et leurs descendants vivent sous le signe du vent. Aussi bien Nour que les autres tribus qui se déplacent vers d'autres endroits où ils espèrent trouver une source d'eau (Tiznit, Taroudant, Agadir, entre autres) se heurtent à l'opposition du vent du désert. Si le vent de la guerre qui se retrouvait dans le roman leclézien paru en 1970 et renvoyait aux réalités d'une société de consommation en plein essor, celui du désert connote la sécheresse et la dureté d'un univers qui bannit ses habitants. Il se montre avant leur départ même et guide leur pas vers d'autres terres, car

> le vent du désert souffl[e] maintenant par intermittence, jetant au visage des hommes des grains qui brûlaient la peau. Partout, autour de la ville de Smara, c'était le silence infini, le silence des collines, de pierre rouge, le silence du bleu profond de la nuit. [...] Ailleurs, c'était la pierre et le vent, les vagues et les dunes, le sel, puis la mer, ou le désert[25].

Au moment où ils croient être arrivés au bout de leur chemin, ayant finalement trouvé une source d'eau, les gens butent contre la même impasse ; même s'ils considèrent comme belle l'eau qui est en fait « trouble, mêlée à la boue des rives »[26]. Sa rencontre vient couronner leurs efforts et donne sens à leur vie, comme le narrateur l'observe :

> De l'autre côté des montagnes la caravane est arrivée à la palmeraie de Taïdalt, là où commencent le fleuve Noun, et la piste de Goulimine. Nour pensait qu'ils pourraient se reposer et boire à satiété, mais la palmeraie était petite, rongée par la sécheresse et par le vent du désert. Les grandes dunes grises avaient mangé l'oasis et l'eau était couleur de boue. [...] la troupe de Ma el Aïnine est repartie le jour suivant, le long du fleuve desséché, vers Goulimine[27].

Pour Nour et les siens, il semble que la quête doive durer jusqu'à la fin de leur vie, puisque l'eau qu'ils cherchent n'est pas encore là et d'autant plus que les autres éléments ne sont non plus de leur côté. Une fois de plus, devant la ville de Taroudant, « [m]algré l'eau du fleuve, les rives étaient sèches et nues, et la terre était dure, cuite par le soleil et par le vent »[28], c'est pourquoi, les tribus nomades ne jouissent pas de la lumière que le nom de Nour connote[29] et que celui-ci donne à l'aveugle qu'il aide à marcher. Pour eux, le désert c'« est un être vivant, unique, où toute une essence est condensée, essence d'une réalité à la fois physique et métaphysique. En effet, le désert représente le moyen d'entrer en rapport avec le cosmos et le divin »[30].

23*Ibid*., p. 101.
24*Ibid*., p. 144.
25*Ibid*., p. 57.
26*Ibid*., p. 230.
27*Ibid*., p. 246.
28*Ibid*., p. 251.
29*Cf*. Madeleine Borgomano, *op. cit*., p. 47.
30 Teresa Di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio*. *Cinq études sur l'œuvre*, Napoli-Liguori, Paris-Nizet, 1983, p. 99.

Pour Lalla, la fille qui murmure toujours le même mot, *Méditerranée*, renvoyant en fait à la chanson française de Charles Terrent[31], le processus initiatique continue d'une autre manière que celle proposée par Naman. Le Hartani l'initie aux secrets de la terre et de la sexualité dans un cadre naturel où l'eau, la terre, l'air et le feu de l'amour donnent leur accord pour un lien muet, dans lequel les mots ne retrouvent pas leur place. Le mutisme du berger chleuh permet à Lalla d'apprendre à faire attention à ses mains et au langage du corps, autant de gestes censés la faire passer de l'autre côté des choses. Menant une vie solitaire, il emmène la jeune fille loin des yeux du monde, en la conduisant vers sa demeure qui est, comme à l'accoutumée, une grotte. Comme Nicolas Pien le remarque la grotte où Le Hartani et Lalla vont est spéciale « parce que aucun homme n'y est venu, c'est un endroit vierge et originel, propre à la création ou à la recréation du langage et de l'Etre »[32]. En même temps, en raison de sa position qui sonde les profondeurs de la terre, « ce lieu retrouve l'eau et la phrase de Le Clézio évoque évidemment la mer [...] [et] enfin, ce lieu est celui où Lalla et le Hartani s'unissent pour donner un fils, comme si, métaphoriquement, c'était le désert qui entrait en Lalla pour l'envahir »[33]. L'enfant du désert fera sa mère revenir chez elle, mais il n'est pas la seule à la déterminer à retourner. A part les deux figures masculines dont nous venons de parler, il y a Es Ser, le Secret, « celui dont le regard est comme la lumière du soleil, qui entoure et protège. [...] Lalla croit entendre sa voix, entendre le bruit léger de ses pas, elle sent sur sa peau son visage le feu de son regard qui voit tout, qui perce tout. C'est un regard qui vient de l'autre côté des montagnes, au-delà du Draa, du fond du désert, et qui brille comme une lumière qui ne peut pas disparaître »[34]. Le vent du désert pénètre dans la Cité par l'intermédiaire d'Es Ser qui est l'esprit de l'Homme Bleu qui vient d'une époque bel et bien révolue, se montrant uniquement à celle qui entend la même chanson que Nour, un homme bleu. Ses armes décident du devenir de la jeune fille – sa voix et son frisson qui entrent dans son corps – qui se voit revenir au bercail. Car, comme nous pouvons lire à l'intérieur du roman,

> [ç]'est seulement la voix du vent, la voix de la mer, du sable, la voix de la lumière qui éblouit la volonté des hommes. Elle vient en même temps que le regard étranger, elle brise et arrache tout ce qui résiste sur la terre. Ensuite elle continue plus loin, vers l'horizon, elle se perd sur la mer aux vagues puissantes, elle emporte les nuages et le sable vers les côtés rocheuses, de l'autre côté de la mer, vers les grands deltas où brûlent les cheminées des raffineries.[35]

C'est comme si le vent du désert suivait ceux qui oseraient quitter leur pays d'origine, pour les harceler constamment et les obliger à retourner chez eux et cela est valable également dans le cas de celle qui pourrait être considérée comme la seconde grande dame du pays de sable[36]. Avant de quitter le désert, Lalla assiste à l'agonie de Naman qu'elle associe à « l'avènement » du vent du malheur et au moment où elle arrive à Marseille l'impression est la même. Le bateau qui l'y conduit fait penser une fois de plus à l'image de la barque de Caron qui dandine à cause de sa cargaison, sur l'eau noire et houleuse. Vivant en marge de la société, l'héroïne parvient à se différencier des autres

31*Cf*. Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio », *in* (sous la direction de) Sophie-Jollin Bertocchi et Bruno Thibault, *Lectures d'une œuvre*, Nantes, Editions du Temps, 2004, 143.
32 Nicolas Pien, *La quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 194.
33*Ibid*. Nicolas Pien cite la phrase de *Désert*, où Le Clézio note l'impression que la pénétration dans un tel endroit peut provoquer : « C'est comme d'être au fond de la mer ». (*Désert*, p. 139).
34 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit*., p. 91.
35*Ibid*., p. 118.
36 Nous utilisons cette formule du fait du rapprochement possible entre Lalla Maymouna, l'épouse de « Moulay Ahmed ben Mohamed el Fadel, surnommé Ma el Aïnine, l'Eau des yeux » et le personnage de *Désert*. (Jemia et J.-M. G. Le Clézio, *Gens des nuages*, *op*. *cit*., p. 24).

par son allure et par son regard qui perce tous ceux qui l'aperçoivent, à tel point qu'en dansant, « [e]lle est absolument seule dans la grande salle, seule comme au milieu d'une esplanade, seule comme au milieu d'un plateau de pierres [...] Elle danse pour partir, pour devenir invisible, pour monter comme un oiseau vers les nuages. [...] Le vertige de la danse fait apparaître [...] la belle lumière du soleil, quand la terre, les rochers et même le ciel sont blancs »[37]. Le personnage porte en son regard la lumière du désert, tout comme Le Hartani et Es Ser auquel elle recourt chaque fois qu'il va sur le plateau de pierres pour s'empreindre de son sable et de son air. C'est Es Ser qui la fait mériter, en quelque sorte, son nom[38], et qui la fait rebrousser chemin, d'autant plus que l'adolescente doit accoucher d'un bébé. Elle donne raison à Naman et refait le même moment que sa mère, à quelque vingt ans de distance, en revenant près de la même source d'eau et du même figuier où elle avait vu la lumière du jour pour la première fois. L'arbre en question revêt une dimension ancestrale et fait que lors de l'accouchement d'une fille, Lalla « s'incarne entièrement dans le mythe de femme-mère de la terre entière, qui recommence sa vie dans une nouvelle femme, après la résorption mythique de l'ancienne »[39]. Le même figuier réapparaît dans le désert, lorsque la protagoniste guette l'arrivée de Naman : « C'est pour voir ses yeux que Lalla aime attendre le pêcheur sur la plage, près du grand figuier et aussi pour voir son sourire quand il l'apercevra. Elle attend longtemps assise dans le sable léger des dunes, à l'ombre du grand figuier »[40]. Il semble que cet arbre soit le pilier d'un monde où règnent incontestablement l'air et le sable, un pays auquel il assure la continuité du fait de sa vigueur et de son immensité. Pourtant, comme pour jouir d'une chance de rénovation, la ville, où le vent du mal souffle incessamment, a, son tour, un figuier vers lequel la jeune maghrébine se dirige. Celle-ci « s'assoit un instant sur les marches des escaliers, près du mur derrière lequel pousse le seul arbre de la ville, un vieux figuier plein d'odeurs »[41], afin de reprendre son souffle avant de poursuivre sa marche vers la mer. Quoi qu'elle fasse ou où qu'elle aille, Lalla ne peut pas renoncer à son existence élémentaire, telle que nous l'entendons. Car, au départ, nous constatons que « élémentaire » équivaut à des conditions précaires de vie, la Cité ne proposant pas d'autre *modus vivendi*. Ensuite, le même terme renvoie à la vie en communion avec l'eau, la terre, le feu et l'air, ce qui transforme l'être qui en est concerné en une personne qui choisit de s'échapper du quotidien accablant. Ce faisant, l'héroïne entreprend une série d'actions, comme nous l'avons déjà vu, qui démontrent que son interaction avec les éléments fondamentaux scelle son devenir. Le parcours initiatique de Lalla s'achève par sa confrontation à la mort et par son embarquement sur un bateau similaire au premier, mais qui la ramène à la réalité et la rend continuatrice de la tradition ancestrale.

Ceci dit, il faut prendre finalement en compte l'aspect poétique de ce roman, tel que Jean-Yves Tadié l'entend et remarquer avec lui que « [d]ans *Désert* s'exprime une fascination de l'espace qui passe par le rêve, par le fantasme des Hommes Bleus »[42]. De même, selon le même théoricien, il semble que le temps de la fiction poétique l'emporte sur le temps historique, réel parce qu'il le dissout et l'intègre, à tel point que l'utilisation du présent semble pleinement exprimer « la tentation poétique »[43].

37 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 356.
38 Il faut dire que « Lalla » veut dire en arabe « Madame ».
39 Miriam Stendal Bulos, *Chemins pour une approche poétique du monde Le roman selon J. M. G. Le Clézio*., Conpenhague, Museum Tusculanum Press, Univerity of Copenhaguen, 1999, p. 90.
40 J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, *op. cit.*, p. 83.
41*Ibid*., p. 303.
42(Entretien avec) Claude Cavallero, *A propos du récit poétique*, *questions à Jean-Yves Tadié*.in (sous la direction de) Bruno Thibault, Madeleine Borgomano, *Les Cahiers* J.-M. G. Le Clézio, n° 5, *La Tentation poétique*, Paris, Editions Complicités, 2012, p. 29.
43*Cf. Ibid.* p. 29-35.

Un autre élément important du récit poétique visible dans les textes lecléziens c'est leur côté mythique, c'est-à-dire leur capacité d'initier les lecteurs à d'autres formes d'existence, à d'autres univers culturels. L'aspect musical du récit poétique se retrouve lui aussi, tout au fil de cette création – dirions-nous – parce que « [l]a phrase délicate de Le Clézio est reconnaissable, c'est une phrase plutôt courte [...] Le procédé de juxtaposition domine, juxtaposition de sons pouvant évoquer Ravel ou Debussy, dans un contexte où les indépendantes l'emportent sur les principales et les subordonnées »[44].

Au-delà de ces traits du récit poétique propres à l'écriture de J.-M. G. Le Clézio, ce qui compte vraiment pour nous c'est la relation que les protagonistes ont avec les éléments fondamentaux et dans quelle mesure celle-ci influe sur leur devenir. A ce que l'on voie, les descendants des Hommes Bleus continuent à vire de la même manière que leurs ancêtres et font valoir une vie nomade qui peut être un bon exemple d'existence élémentaire, dans tous les sens du mot. L'Afrique c'est la liberté, alors que l'Europe en est la fin, c'est pourquoi, les protagonistes sont obligés d'entreprendre une quête incessante qui les fait finalement retourner chez eux. Telle serait la solution à tous leurs problèmes, au cas où ils parviendraient à préserver leur liberté et leur manière de vivre proche des matières fondamentales.

BIBLIOGRAPHY

Gaston Bachelard,*L'Eau et les RêvesEssai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

Madeleine Borgomano, Parcours de lecture, *Désert* J. M. G. Le Clézio, Paris, Bertrand Lacoste, 1992.

La Bible, L'Exode, 17 : 5-6. URL :< http://saintebible.com/exodus/17-6.htm>.

(Entretien avec) Claude Cavallero, *A propos du récit poétique, questions à Jean-Yves Tadié*. (sous la direction de) Bruno Thibault, Madeleine Borgomano, *Les Cahiers J.-M. G. Le Clézio, La Tentation poétique*, n° 5, Editions Complicités, 2012, p. 25-38.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.

Felicia Dumas, *Dicţionar bilingv de terneni religioşi ortodocşi*, Doxologia, Iaşi, 2010.

Sophie Jollin-Bertocchi, « Chanson et musicalité dans l'œuvre de J. M. G. Le Clézio, *in* (sous la direction de) Sophie-Jollin Bertocchi et Bruno Thibault, *Lectures d'une œuvre. J.-M. G. Le Clézio*, Nantes, Editions du Temps, 2004, p. 143-160.

Michelle Labbé, *Le Clézio, l'écart romanesque*, Paris, L'Harmattan, 1999.

J.-M. G. Le Clézio, *Désert*, Paris, Gallimard, 1980.

J.-M. G. et Jemia Le Clézio, *Gens des nuages*, Paris, Photographies de Bruno Barbey, Paris, Stock, 1997.

Nicolas Pien, *La quête de l'accord originel*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Pierre Rabhi, *Le Gardien du feu*, Paris, Albin Michel, Collection. « Espaces libres », 2003.

Teresa di Scanno, *La vision du monde de Le Clézio. Cinq études sur l'œuvre*. Napoli-Liguori, Paris-Nizet, 1983.

Miriam Stendal Bulos, *Chemins pour une approche poétique du monde. Le roman selon J. M. G. Le Clézio*, Copenhague, Museum Tusculanum Press, University of Copenhaguen, 1999.

44*Ibid*., p. 34.

THE CONSTRUCTION OF THE ANDALUSIAN IMAGINARY IN THE BALLAD OF THE MOON MOON BY FEDERICO GARCIA LORCA

Corina Mitrulescu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:Garcia Lorca's poetry, like that of his contemporaries, displays the same desire to seek out new forms of expression, an attitude specific to authors associated with literary modernism. The Ballad of the Moon Moon depicts a poetic yet faithful portrait of the Andalusian region, evoking the image of its typical landscapes, while highlighting the mores and ancient beliefs of the nomadic Gypsies. The poem deals with the image of el gitano, a symbol of the marginalized, but paradoxically it does not contain a physical description of the Gypsies, in contrast with the detailed portrayal of the anthropomorphic moon to which the author allocates the largest part of the poem. This paper aims to demonstrate that Lorca's poem is actually the product of a recreation of the objective reality, and that the constant alternation between the real and the imaginary world, between the earthly and the mythical, fantastic dimensions, the stratification of meanings and the overlapping of plans allow us to associate it with magical realism.

Keywords: García Lorca, Generation of 27, Andalusian imaginary, Spanish modernism, magical realism.

Federico García Lorca aparţine grupului de scriitori spanioli cunoscuţi sub numele de „Generaţia 27", cifra reprezentând anul în care mai mulţi dintre autorii care îl admirau pe Luis de Gongora se reunesc pentru a celebra bicentenarul acestui poet. După cum remarcă José Ignacio Badenes, toţi urmăreau acelaşi obiectiv artistic, şi anume asocierea modernului cu tradiţionalul, prin îmbinarea unor imagini inovatoare cu structurile tradiţionale.[1]

Lirica lui García Lorca, asemeni poeziei contemporanilor săi, prezintă aceeaşi dorinţă a poetului de a căuta noi forme de expresie, atitudine specifică autorilor aparţinând curentul modernist, „o mişcare cu multiple faţete, în care o epistemologie înrudită a inspirat, atât atitudinea deferentă faţă de tradiţie, materializată în aluzivitate literară şi intertextualitate, cât şi radicalismul iconoclast, care absolutiza autonomia actului creator, liber de orice determinare din spaţiul extins al culturii". [2]

Lorca a renunţat la a-şi extrage materialul poetic din mitologia greacă şi romană, creând o lume proprie, o mitologie personală, bazată pe imaginarul andaluz, la el producându-se o întoarcere spre „zonele de echilibru şi spaţiile fireşti", o „re-mitizare a lumii"[3]. Specifică acestei creaţii este alternanţa constantă între planul real şi cel imaginar, între cel uman, vital şi cel mitic, fantastic, dar şi interacţiunea acestora şi, deşi este strâns legată de tradiţia populară, de folclor, poezia lui Lorca este, de fapt, produsul unei recreări a realităţii obiective, toate aceste stratificări de sensuri şi suprapuneri de planuri fiind specifice realismului magic.

Romancero Gitano a fost publicat în anul 1928, la un an după apariţia traducerii în limba spaniolă a eseului lui Franz Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus:*

1 José Ignacio Badenes, *Modernismo, masculinidades y nacionalismos: Rubén Darío y Federico García Lorca ante Walt Whitman*, în „Chasqui", vol. 43, nr. 1 p. 97.
2 Maria-Ana Tupan, *Modernism versus avangardism?*, în „Contemporanul", anul XX, nr. 9 (690), Septembrie 2009, p. 12.
3 Diana Câmpan, *Utopii, dileme, solitudini - pragurile poeticului în secolul XX*, Editura Academiei Române, 2015, p. 2

Probleme der neuesten Europäischen Malerei. Roh, critic de artă şi fotograf german, a folosit pentru prima dată sintagma „realism magic", în acest studiu dedicat picturii expresioniste, pentru a desemna o categorie a artei, care descria nu doar realitatea concretă, uşor perceptibilă, dar şi misterele acesteia: „ For the new art it is a question of representing before our eyes, in an intuitive way, the fact, the interior figure, of the exterior world."[4]

În literatură, realismul magic se referă la acceptarea juxtapunerii unor perspective care pot părea antitetice: realitatea concretă şi imaginarul. Potrivit definiţiei date de Angel Flores, realismul magic presupune o transformare a cotidianului în ireal sau imaginar. În traducerea eseului lui Roh, publicată în 1927 în prestigioasa *Revista de Occidente*, aflată sub conducerea lui José Ortega y Gasset, sintagma „realism-magic", pe care Roh o plasase în subtitlu, capătă o importanţă deosebită, devenind chiar titlul: *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura europea más reciente.* Se poate presupune că la baza poeticii lui Lorca a stat realismul magic, având în vedere suprapunerea semnificaţiilor, uşor observabilă în poemul discutat. Această întrepătrundere a planului real cu cel imaginar ne trimite cu gândul la suprarealism, curent modernist care a fost precedat de expresionism, şi al cărui principal reprezentant a fost Salvador Dalí, bun prieten al lui García Lorca.

Balada lunei, lunei este poemul care deschide volumul *Romancero Gitano* şi care funcţionează, totodată, ca un prolog. Ca orice baladă, spune o poveste în versuri cu un limbaj simplu, în care poetul alternează naraţiunea cu dialogul. *Balada lunei, lunei* descrie un episod care se desfăşoară într-o atmosferă nocturnă, într-un spaţiu impregnat de simboluri ce aparţin lumii andaluze a ţiganilor nomazi. Copilul observă luna în timp ce aşteaptă întoarcerea ţiganilor. Trecând în plan magic, poetul descrie cum luna descinde în fierărie şi începe un dans senzual, menit să îl atragă pe copil. Acesta, fascinat şi totodată înspăimântat de prezenţa copleşitoare a lunii, caută să o îndepărteze, amintindu-i de răzbunarea ţiganilor care o pot transforma în ,,inele şi salbe". Luna, însă, îşi continuă dansul şi, în final, reuşeşte să fure copilul. Când ţiganii ajung, în sfârşit, la fierărie, în tropot de cai şi sunet de tobă, singurul lucru care le mai rămâne de făcut e să constate moartea copilului şi să îl plângă.

Acesta este planul superficial al poemului, cel al basmului, al naraţiunii. În plan profund însă găsim o lume care abundă în simboluri şi metafore. Poemul lui Lorca nu oglindeşte, la nivel simplist, lumea ţiganilor, ci reprezintă o reconstrucţie a lumii reale. Forman şi Josephs consideră că, în lirica sa, Lorca a reuşit să îmbine sacrul cu profanul: ,,(...) more than any other writer of the modern age, was able to return us to the world of the eternal present in which the sacred and the profane coexist and in which myth still has living meaning"[5].

Din punct de vedere al lexicului, ne aflăm în faţa unui poem simplu, în care autorul utilizează cu naturaleţe câmpuri semantice specifice vieţii cotidiene precum: natura, părţile corpului, metalele. Frumuseţea vine din faptul că nimic nu este ceea ce pare, toate elementele fiind infuzate cu un simbolism profund, ancestral. Autorul însuşi, comentând volumul, mărturiseşte: „Desde los primeros versos se nota que el mito está mezclado con

4Franz Roh, Magic Realism: Post-Expressionism (1925).*Magical Realism.* Ed. L. P. Zamora and W. B. Faris. Durham, Duke UP, 1995, pp. 15-32: Pentru noua artă este o chesiune de a reprezenta în faţa noastră, într-o manieră intuitivă, faptele, datele interne, ale lumii exterioare. (traducere personală)

5 Sandra Forman, Allen Josephs, *Only Mystery: Federico García Lorca's Poetry in Word and Image*, The University Press of Florida, 1992, p. 18: Mai mult decât oricare dintre poeţii modernităţii, a fost capabil să ne reîntoarcă la lumea eternului prezent, în care sacrul şi profanul coexistă şi în care mitul are încă o semnificaţie vie. (traducere personală).

el elemento que pudiéramos llamar realista".[6] A căuta existenţa unei metafore în fiecare dintre elementele poemului ar reprezenta, fără îndoială, o strădanie inutilă, însă se poate afirma fără urmă de tăgadă ca substratul baladei este unul mitic, iar a igonora această realitate ar însemna să limităm esenţa poemului la simplismul structurii sale de suprafaţă, fără a explora variile semnificaţii care zac în profunzimea lui.

Balada zugrăveşte un poetic dar fidel portret al regiunii Andaluzia, evocându-ne imaginea peisajelor sale tipice, dominate de plantaţiile de măslini, de pereţii albi ai caselor care străjuiesc străzile înguste din Albaicín, ce ne duc cu gândul la Spania mozarabilor, şi turnurile maure care se înalţă semeţe deasupra oraşului Granada, pe colina unde au fost ridicate palatele de la Alhambra, la nopţile luminate de albul unei luni ce pare mai mare şi mai strălucitoare decât pe alte meleaguri şi, mai presus de toate, la ţiganii nomazi, cu stilul lor de trai neîngrădit, iubitori de viaţă şi plini de o pasiune nestavilită şi contagioasă. În acest peisaj magic, sunt inserate elementele naturii care prind viaţă prin intermediul personificării. Antropomorfizarea elementelor (luna, aerul, vântul) creează un peisaj imaginar care oglindeşte realitatea andaluză. Protagoniştii sunt personaje reale, împrumutate din realitatea specifică demografiei din Andaluzia, *los gitanos* (ţiganii), însă poemul propune dezbaterii relaţii imaginate, precum cea care se înfiripă între copil şi lună. În acest caz, poetul nu se foloseşte de personaje pentru a umple spaţiul imaginar pe care îl creează, ci le transformă pe acestea în componente centrale ale scenariului pe care îl compune, căci, aşa cum Lorca însuşi recunoştea, era interesat mai degrabă de personaje decât de peisajul pe care acestea îl populau.[7] Poetul nu descrie un spaţiu real în care se derulează evenimentele; tot ceea ce pune în scenă provine din imaginaţia sa şi reprezintă o reelaborare a realităţii. Însă, în ciuda faptului că este un episod imaginat, toată balada dă cititorului sentimentul că se află faţă în faţă cu realitatea, cu evenimente autentice.

Temele pe care se bazează poemul sunt moartea şi lumea ţiganilor din Andaluzia, având ca laitmotiv luna. Lorca însuşi, referindu-se la volumul de cântece ţigăneşti, spunea:

> El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, lo más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal [...] Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco".[8]

Astfel, autorul făcea o încercare de a se distanţa de epitetul de *poet al ţiganilor* pe care opinia publică i-l atribuise în mod incorect, afirmând că protagoniştii săi erau figuri milenare care îşi trăiau dramele pe fondul unor lupte duse între „inteligenţă" şi „mister".

Structura poemului şi progresia evenimentelor ne duc cu gândul la basme: introducerea cuprinde prezentarea personajelor, punctul culminant atins în interiorul

6 Federico García Lorca, *Comentarios al„Romancero gitano", apud* Carmen Ruiz Barrionuevo, Cesar Real Ramos (coord.),*La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995, p. 80: Încă din primele versuri se poate observa că mitul se combină cu elementul pe care l-am putem numi realist. (traducere personală).

7 Lorca afirma următoarele într-un interviu din 1935, doar cu un an înainte de moarte sa tragică:"A mi me interesa más la gente que habita el paisaje que el paisajemismo" (*Obras Completas*, Vol. III, Editura Aguilar, Madrid, 1991, p. 556 : Pe mine mă interesează mai mult oamenii care locuiesc peisajul decât peisajul însuşi. (traducere personală)

8 Federico García Lorca,*Obras Completas*, Vol. III, Editura Aguilar, Madrid, 1991, p. 556: Cartea, în totalitatea ei, deşi se numeşte ţigănească, este poemul Andaluziei şi o numesc ţigănească deoarece tot ceea ce este ţigănesc este ce are ţara mea mai elevat, mai profund şi mai artistocratic, ceea ce este cel mai reprezentativ pentru felul de a fi şi ceea ce păstrează scânteia, sângele şi alfabetul adevărurilor andaluze şi universale […] O carte în care abia dacă este prezentată Andaluzia care se vede, dar în care tremură ceea ce nu se vede. Şi acum voi spune. O carte antipitorescă, antifolclorică, antiflamenco". (traducere personală)

dialogului şi, în final, deznodământul tragic. Predomină însă caracterul poetic şi expresiv asupra celui narativ.

Povestea poate fi împărţită în trei părţi. Prima parte introduce personajele principale: copilul şi luna, partea a doua aduce în prim plan dialogul dintre cele două personaje, iar ultima descrie deznodământul dureros al întâlnirii dintre cei doi. Aşa cum constată Gustavo Correa, în poezia lui Lorca din *Romancero Gitano*, se pot distinge trei niveluri ale mitului, şi anume: la primul nivel este descris spectacolul unei naturi antropomorfizate, la cel de-al doilea, se observă o integrare a acestui spectacol în interiorul naraţiunii, pentru ca, la cel de-al treilea nivel, natura să genereze mitul.[9] Se poate aprecia că prima parte a *Baladei lunei, lunei* este dominată de elemente şi simboluri ce aparţin planului fantastic, imaginar (luna personificată, cu ,,fusta de chiparoase", mişcându-şi braţele ,,în aerul tremurător''), realitatea răzbătând doar sub forma unei aluzii străvezii, reuşind să se concretizeze abia în ultima parte a poemului, când autorul ne pune faţă în faţă cu moartea copilului. Planul imaginarului fuzionează cu planul realului în versurile ,,Are ochii-nchişi copilul/ înlăuntrul fierăriei", făcând trecerea spre ceea ce este veridicitate (sosirea ţiganilor care plâng moartea copilului) şi nu mai poate fi confundat cu o iluzie sau un vis. Finalul baladei accentuează o nouă juxtapunere a celor două planuri, când poetul anunţă că ,,Lunecă, de mână, luna/ peste cer c-un pui de om."

Aşa cum sugerează Luis Galván în *Poesía, historia y mito. El tema de la muerte en Antonio Machado y Federico García Lorca*, tema morţii poate varia în spaţiu şi timp, în funcţie de mentalitatea colectivă, dar şi de anumite aspecte care ţin de biologic, precum vârsta şi cauzele decesului. Galván, citându-i pe Dopico şi Reher, care publică un studiu privitor la declinul mortalităţii în Spania la începutul secolului al XX-lea, precizează că, la data când Lorca scrie *Balada lunei, lunei*, mortalitatea infantilă se afla în scădere în Spania. Având în vedere că poemul tratează *el gitano* (ţiganul), simbol al marginalizatului şi, luând în considerare condiţiile improprii de viaţă ale ţiganilor nomazi, putem presupune că cifrele, în cazul acestei etnii, nu erau la fel de fericite precum cele la care făceau referire autorii menţionaţi anterior şi că rata mortalităţii infantile era mai ridicată în rândul ţiganilor, fiind foarte probabil ca Lorca să fi venit în contact direct cu astfel de realităţi tragice în timpul vizitelor făcute ţiganilor din Granada. Balada este, prin urmare, expresia unei dureri profunde, în mijlocul unei lumi a marginalităţii şi suferinţei, unde nu există alternativă mai optimistă decât acceptarea propriului destin.

Urmărind firul istoriei, observăm că ţiganii au fost un popor de nomazi. Meşteşugurile tradiţionale asociate cu aceştia au fost fierăritul, prelucrarea metalelor, creşterea cailor. De asemenea, ţiganii erau asociaţi cu muzica şi ghicitul sau chiar vrăjitoria. Baladele din *Romancero Gitano*, aşa cum precizează Rob Stone, sunt reprezentări practice ale exilului şi nomadismului poporului ţiganilor. O astfel de reprezentare concretă este realizată prin intermediul răpirii copilului de către lună. Condiţia lor de marginalizaţi a rezultat din faptul că, atunci când au devenit sedentari, ţiganii s-au aşezat la periferia comunităţilor deja existente, împrumutând de la acestea limba şi chiar cultura, dar păstrându-şi, în acelaşi timp, identitatea şi aspectul exotic, nu de puţine ori fiind judecaţi ca fiind primejdioşi. Fiind un popor de nomazi, ţiganii nu şi-au dezvoltat o cultură scrisă. Au reuşit, însă, să transmită atât pofta lor de viaţă cât şi temerile ancestrale prin intermediul cuvintelor, muzica flamenco reprezentând, astfel, principalul lor aport cultural.

9Gustavo Correa, *Nature and Symbol in the Poetry of Federico García Lorca*, în vol. Manuel Durán, Francesca Colecchia (coord.), *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre,* Editura Peter Lang, New York, 1991, pp. 85

Mentalitatea andaluză posedă un imaginar colectiv în care condiţia poporului izvorăşte din poezie şi muzică. Întreaga baladă este o reflecţie, în imagini şi sunete, a muzicii flamenco, a unei cosmogonii mitice a ţiganilor: incantaţia copilului, dansul lunii, toba, cântecul cucuvelei, plânsetul ţiganilor.

David Loughran remarcă faptul că, deşi intenţia lui Lorca a fost să se dezică de epitetul de ,,poet al ţiganilor", totuşi aceştia există ca ,,element folcloric" care reprezintă fundalul episoadelor prezentate şi care „se desfăşoară într-un decor în esenţă andaluz." [10] Misterul rezultă din asocierea ţiganilor cu superstiţia şi primitivismul. La un nivel mult mai profund, mentalitatea ţigănească funcţionează ca o punte de legătură între lumea reală şi cea fantastică prin mitificarea unor fenomene naturale.

El gitano, personajul principal al volumului de balade, întrupează o serie de credinţe populare şi valori culturale specifice unei ,,mentalităţi primitive" sau arhaice care este eminamente poetică prin faptul că dispune de capacitatea de a da viaţă elementelor naturii, încorporând elemente cosmice antropomorfizate. Pentru Lorca, *los gitanos* nu erau doar simpli creatori de flamenco, ci simboluri ale istoriei tragice a Andaluziei, simboluri ale durerii. Deşi *Balada lunei, lunei* nu conţine o descriere fizică a ţiganilor, în antiteză cu luna antropomorfizată pentru a cărei descriere autorul alocă o bună parte din poem, ni-i putem imagina pe aceştia prin prisma tabloului pitoresc realizat de Dalí şi intitulat *Gitano de Figueres*: desculţ, cu pielea oacheşă şi ochii uşor migdalaţi, aşezat pe un scaun, cu mâinile liniştite odihnindu-se pe genunchi, fumând impasibil o ţigară mototolită, cu nelipsita chitară alături, ţiganul lui Dalí parcă aşteapă, într-o atitudine de indiferenţă absolută, să i se întâmple destinul tragic. Pentru a compensa această lipsă a descrierii personajelor umane şi pentru a da o formă vizibilă ţiganilor săi, Lorca a început să ilustreze cu desene realizate de el însuşi unele dintre exemplarele volumului *Romancero Gitano.*

Potrivit lui José Luis Plaza Chillon, în desenele realizate de Lorca apare şi tema lunii, însoţind diverse personaje. În ceea ce priveşte *Balada lunei, lunei,* desenul corespunzător descrie o lună de culoare neagră- reprezentare a morţii- deşi versurile ne-o arată ca personificând o femeie seducătoare.[11] Imaginea lunii încorporează elemente dintr-o serie de religii: este simbolul morţii şi al învierii în cultura budistă, simbol al păgânismului în cultura creştină şi locul de reînnoire ciclică a tuturor lucrurilor, în hinduism. Conform explicaţiilor date în *Enciclopedia religiei şi a naturii*[12], în folclorul gitan, imaginea lunii apare reprezentată atât la nunţi, cât şi în ritualurile funebre, încrustată pe toiagul conducătorului de clan. Se pare că, alături de soare, luna era unul dintre simbolurile specifice luptătorilor Rajput, pe care izvoarele istorice îi propun ca strămoşi ai populaţiei rome. Astfel, imaginea lunii poate fi asociată, probabil cu cea a divinităţii Sati-Sara, zeiţa destinului, pe care multe dintre comunităţile rome din sudul Franţei, o adoră sub forma madonei cu chip negru sau Sfânta Sara, protectoarea romilor de pretutindeni.

Repetiţia din titlu ne duce cu gândul la un tipic cântec de leagăn, căci autorul uneşte mitul cu tradiţia populară. În acelaşi timp, repetiţia invocă o incantaţie care ne trimite cu gândul la un timp al morţii, ce asigură "reintegrarea timpului uman într-un timp

10 David Loughran, *Myth, the Gypsy, and Two "Romances históricos"*, MLN, Vol. 87, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1972), p. 254.

11 José Luis Plaza Chillon,La *imagen del gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgresión y marginalidad*, în „A Fondo. Pensamiento y cultura gitanos*"*, Número 31, Octubre 2005, Revista Bimestral de Fundación Secretariado Gitano, pp. 42-48.

12 Jeff Kaplan, Bron Taylor, Samuel S. Hill (coord.), *Encyoclopedia of Religion and Nature*, http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_b_history_romanireligion&lang=en&articles=true (accesat la data de 11 februarie 2017)

primordial".[13] Această repetiţie ne indică, încă de la început, că luna are un caracter dual, că se poate discuta despre o singură lună, însă cu două feţe: una ,,pură", luminoasă, cealaltă ,,lubrică", întunecată. De altfel, Lorca nu face altceva decât să transpună în limbaj poetic ceea ce oamenii constataseră deja de milenii, şi anume faptul că de pe Pământ putem vedea doar una dintre feţele lunii, cealaltă rămânând ocultă.

Imaginea lunii ca fiinţă mitică, care îşi extrage nemurirea din vitalitatea copiilor, ne trimite cu gândul la poemul pe care Goethe îl scria în secolul al XVIII-lea, *Erlkönig* („Regele ielelor"). La fel ca regele lui Goethe, care bântuia pădurile, făcându-le semne copiilor pentru a-i ademeni la moarte, la fel şi luna lui Lorca îşi execută dansul senzual pentru a-l seduce pe copil. Luna, ca femeie senzuală, ,,lubrică", cu ,,sânii tari de cositor", evocă mitul grecesc al lui Endymion şi al Selenei, pe care îl întâlnim şi în poezia omonimă a lui Keats, reprezentat al romantismului alături de Goethe. Selena, zeiţa lunii, apare ca o femeie deosebit de frumoasă, care răspândeşte în jur o strălucire de argint. Ea se îndrăgosteşte de muritorul Endymion şi îl roagă pe Zeus să îl adoarmă pentru totdeauna pentru a se putea bucura de el pentru eternitate. Selena îşi vizitează iubitul în fiecare noapte, în peştera în care acesta doarme, învelind-i trupul în razele ei strălucitoare. În accepţiunea lui Luis Beltran Fernandez de los Rios, mitul ne aminteşte condiţia tragică a lunii: suspendată între zei şi oameni, ea nu se poate împlini, întrucât se află mult prea aproape de ambele planuri: teluric şi celest.

Peştera în care doarme Endymion poate fi asociată, în planul fantastic al poeziei, cu fierăria, iar în plan real, cu grotele din Sacromonte, din apropierea Granadei, unde Lorca obişnuia să meargă împreună cu prietenul său, compozitorul Manuel de Falla, pentru a asculta cântecele ţigăneşti.[14] Fierăria este asociată cu ideea de foc, de căldură extremă, necesară pentru a topi metalul, dar care dezintegrează viaţa copilului. Prezenţa nicovalei, dură şi rece, contrastează puternic cu căldura emanată de foc. În acest poem, asocierea fierărie-nicovală-metal are o evidentă conotaţie negativă, semnificând violenţa şi moartea. Ideea fierăriei ca simbol al grotelor se regăseşte la Fernandez de los Rios care sugerează că aceasta funcţionează ca o metaforă pentru imaginea subteranului. Reichenberger şi López- Vázquez explică faptul că, potrivit antropologiei imaginarului, fierăria este un spaţiu ce echivalează cu peştera: ,,[...] la *fragua* es lugar equivalente a las *gruetas* o *cuevas*, refugios o concavidades que se proyectan sobre el psiquismo de lo oculto y lo descensional. En este sentido, la idea de una luna que baja a la fragua hay que interpretarla como descenso de la Diosa Madre a extraer al niño de su escondrijo."[15]

Vizita lunii, care invadează un spaţiu specific ţigănesc, şi anume fierăria, îl captivează pe copil, care nu o respinge în mod categoric, întrucât găseşte în aceasta o prezenţă familiară, luna asociindu-se în mod natural existenţei nomade a ţiganilor. În mentalitatea primitivă, conform lui Manuel Antonio Arango, luna este inseparabilă de moarte deoarece ea este cea care generează şi difuzează moartea în spaţiul locuit de oameni. ,,Luna înregistrează, într-adevăr, cele mai uşor de sesizat periodicităţi şi tocmai termenii referitori la lună au fost folosiţi primii pentru a da expresie măsurării timpului."[16]

13 Georges Gusdorf, *Mito y metafísica,* Editura Nova, Buenos Aires 1960,p. 31.

14 Falla, mentor al lui Lorca, evocase deja atât peisajul andaluz, în *Noche en los jardines de España* („Nopţi în grădinile Spaniei"), cât şi spiritul neîmblânzit al ţiganilor andaluzi, în opera *El amor brujo* („Amorul vrăjitor"), care se deschide cu o scenă într-o peşteră locuită de ţigani, în apropierea mării. Felul cum el a înţeles muzica acestora a conturat modul cum Lorca a înţeles cântecul tradiţional andaluz. Atât Falla, cât şi Lorca, au căutat să reînvie cântul andaluz, în stare pură, necontaminată, unul sub forma muzicii, celălat a poeziei.

15 Kurt Reichenberger, Alfredo Rodríguez López- Vázquez , *Federico García Lorca: perfiles criticos*, Editura Reichenberger, Kassel, 1992, p. 84: fierăria este echivalent al *grotelor* sau *peşterilor*, refugii sau concavităţi care se proiectează în psihismul ocultului şi al descendentului. În acest sens, ideea unei luni care coboară în fierărie trebuie interpretată ca o descindere a Zeiţei Mamă pentru a-l recupera pe copilul care s-a ascuns. (traducere personală).

16 Mircea Eliade, *Imagini şi simboluri* , Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 89.

Luna este un personaj ambivalent, căci este şi femeie senzuală („lubrică''), dar şi mamă („pură''). Luna se asociază cu ritmul vieţii şi al creaţiei (mama); descrierea fizică imaginată de poet ne prezintă luna ca pe o femeie senzuală, cu „fusta de chiparoase", ceea ce sugereaază o amplitudine a coapselor, simbol al maternităţii. Caracterul feminin al astrului personificat este accentuat de parfumul chiparoaselor, dar şi de mişcarea graţioasă a braţelor prin aer. În acelaşi timp, este şi simbol al morţii, al sacrificiului ritual care urmează să aibă loc pe nicovală, în spaţiul magic al fierăriei în care ţiganii transformă fierul dându-i o nouă întrebuinţare, o nouă viaţă, şi care este anunţat de ritmul bătut de călăreţ în „toba câmpiei". Până la acest nivel al interpretării, se poate afirma că Federico García Lorca transpune în plan poetic caracteristici asociate lunii specifice imaginarului popular. Moartea, ca act ritualic, apare ca o reintegrare în ciclul naturii care se oglindeşte, de fapt, în fazele lunii. „Ritmurile lunare marchează totdeauna o « creaţie » (luna nouă), urmată de o creştere (luna plină), de o descreştere şi o « moarte » (cele trei nopţi fără lună). Este foarte probabil că imaginea acestei eterne naşteri şi morţi a lunii să fi contribuit la cristalizarea intuiţiilor primilor oameni asupra periodicităţii Vieţii şi Morţii şi să fi generat, ca urmare, mitul creării şi distrugerii ciclice a lumii. (...) Timpul este ciclic, lumea este periodic creată şi distrusă, iar simbolismul lunar „naştere- moarte- renaştere" capătă expresie, într-un mare număr de mituri şi rituri."[17]

Mircea Eliade în eseul *Imagini şi simboluri,* amintinu-l pe Celsus, vorbeşte despre existenţa unei scări ceremoniale, alcătuită din şapte trepte, pe care parcurgând-o, iniţiatul poate accede la Empireu. Prima treaptă este din plumb, a doua din cositor- corespunzătoare planetei Saturn, a treia din bronz- Jupiter, a patra din fier- întrupând planeta Mercur, a cincea din "aliaj monetar"- cu referire la Marte, a şasea de argint- Luna, iar ce-a de-a şaptea treaptă, din aur, corespunde Soarelui. Celsus aminteşte şi o a opta scară, cea a „sferei stelelor fixe".[18] Iată, aşadar, că poemul lui Lorca trimite spre ideea de mântuire prin faptul că Empireul, în mitologia greacă şi romană, reprezenta ultima treaptă a cerului, acolo unde îşi aveau sălaşul zeii, iar în simbolistica creştină, reprezintă cel de-al şaptelea cer sau sfera mântuirii. Conform practicilor creştine, mântuirea se obţine doar pe baza acceptării lui Iisus şi a învăţăturilor acestuia. Este o chestiune de opţiune. Copiii, fiind încă prea mici pentru astfel de alegeri (dacă îl acceptă sau îl resping pe Hristos), nu pot primi mântuirea în cazul în care moartea survine la o vârstă fragedă. În aceste cazuri, divinitatea îşi rezervă dreptul de a acorda sau nu mântuirea. Se poate considera că în poemul lui Lorca, luna, într-un plan profund simbolic, acţionează precum miticul Charon, ghidându-l pe copil în călătoria sa spre tarâmul mântuirii, deci spre cel de-al şaptelea cer.

Din punctul de vedere al interpretări lunii ca femeie senzuală, credem că tema pe care o abordează poemul este cea a pierderii inocenţei de către copil. Luna, care i se înfăţişează acestuia ca o femeie plină de erotism, cu „sânii ei tari de cositor", urmărind să-l seducă cu parfumul de chiparoase, creează o atmosferă onirică şi îl hipnotizeză, întrucât copilul nu-şi poate desprinde ochii de la ea: „Copilul o priveşte lung,/ Copilul stă privind-o-ntruna." Dansul senzual al lunii aminteşte de ritmurile tumultuoase de flamenco. Aspectul ei metalic ne duce cu gândul la una dintre binecunoscutele sculpturi realizate de Salvador Dalí. Este vorba despre *Dansatoarea de flamenco*, operă realizată la 13 ani după moartea bunului să prieten, Lorca. Celebra compoziţie a lui Dalí descrie o dansatoare de flamenco, în postura specifică acestui dans plin de expresivitate, cu spatele arcuit şi braţele ridicate, lovind ritmic aerul, înconjurată de o aură de fuste învolburate, ca şi cum s-ar afla în mijlocul unei tornade, cu excepţia faptului că ea însăşi este cea care generează această furtună de pasiune.

17*Ibidem.*
18 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 60.

Calul şi călăreţul sunt, de asemenea, noţiuni inseparabile în lumea imaginarului din Al- Andaluz. Din cele mai vechi timpuri, gitanii au fost asociaţi cu creşterea cailor, motiv pentru care au fost, de altfel, destul de bine primiţi în Spania. Calul, a fost privit ca un simbol al spiritului liber şi al independenţei. Dar, poate cea mai puternică legătură dintre cal şi ţigan a fost generată de faptul că ambii au avut o condiţie primordială de nomazi. În balada lui Lorca, atunci când apare călăreţul, luna dispare. Dar cine este acest călăreţ? Lorca îl introduce ca personaj individual, care nu face parte din grupul ţiganilor care îşi croiesc drum prin livada de măslini. Se poate presupune că acest călăreţ singuratic, care ,,bate toba câmpiei" este intenţionat ca un simbol funebru, putând fi asociat cu unul dintre cei patru călăreţi ai Apocalipsei, singurul căruia textul biblic îi atribuie un nume: Moartea. Analizând nivelul profund al semnificaţiei, este oare posibil să afirmăm că luna este înfăţişată ca fiind opusă călăreţului? Luna are un caracter ambivalent (femeie senzuală-mamă), antitetic, întrucât pe de o parte vrea să-l răpească pe copil pentru a-l duce în lumea ei, conform legendei, iar pe de altă parte acţionează ca element ce încearcă atenuarea unei întâlnirii brutale între călăreţ şi copil.

Luna, cu lumina ei albă ,,de amidon", se poate opune obscurităţii care avansează o dată cu apropierea călăreţului, oferindu-i copilului o moarte uşoară. Albul apare ca simbol al suferinţei şi sugerează o durere care persistă, nu este vremelnică ci perenă. Albul reprezintă absenţa culorii, care, din punct de vedere simbolic, poate fi interpretată ca o lipsă a vitalităţii, anticipând astfel moartea copilului pe care Lorca ne-o înfăţişează la finalul poemului.

Apariţia călăreţului este episodică, fulgerătoare: el se iveşte de nicăieri, bate toba[19], după care dispare la fel de rapid cum a apărut, lăsând loc lamentărilor şatrei de ţigani. În tot acest timp luna pare că se ascunde. Scena se finalizează cu disocierea celor două elemente: moartea rămâne întinsă pe nicovala rece din fierărie, în timp ce luna îşi continuă drumul pe cer, împreună cu copilul. Astfel, luna nu se mai poate identifica cu moartea, ci pare că învins-o pe aceasta, căci, în final, ea este cea care îl salvează pe copil din fierărie (grotă), moartea rămânând să zăbovească în subteran alături de trupul rece al acestuia. Avem de-a face cu o ambiguitate intenţionat creată de poet, căci luna este văzută ca simbol al vieţii şi al morţii în acelaşi timp. Balada, cu atmosfera ei densă, încărcată de emoţii puternice, sugerează mult mai mult decât ceea ce spune textul şi invită cititorul la o lectură subiectivă, personală, a cărei interpretare e condiţionată de finalul deschis: în planul terestru, uman, copilul a murit, dar luna îl poartă totuşi de mână prin înaltul cerului, deci copilul continuă să trăiască, deşi într-o altă dimensiune.

Deznodământul poemului ne prezintă grupul ţiganilor care se propie de fierărie printre măslini. Toţi sunt bărbaţi, în schimb luna are atribute feminine. Întrebarea pe care o adresează Fernandez de los Rios este dacă nu cumva luna doreşte să fie mamă, sau a devenit deja mamă, şi vine să revendice ceea ce îi aparţine, şi anume copilul. Departe de a fi o simplă reconstrucţie a legendei spaniole *Hijo de la Luna*[20](„Fiul lunii") poetul se foloseşte de aceasta ca de o trambulină pentru a propulsa alegoria mitică.

19 Extrapolând simbolul tobei, putem aminti aici riturile funebre- numite *lumbalú*- specifice comunităţii afro-columbiene din San Basilio de Palenque (Columbia), care utilizează ritmurile tobelor pentru a-şi plânge suferinţa pricinuită de pierderea cuiva drag. Albul, ca şi la García Lorca, este culoarea durerii, căci o vestimentaţie adecvată participării la o înmormântare în cadrul acestei comunităţi, presupune înveşmântarea în haine albe. Iată, aşadar, legitimitatea asocierii călăreţului cu tobă cu însăşi Moartea.

20Legenda spune că, o tânără ţigancă, îi cere lunii să o ajute să îşi găsească alesul. Ea invocă luna prin intermediul unui ritual magic, săvârşit la ora potrivită, într-o poieniţă. Un legământ străvechi constrângea luna să le acorde ajutor ţiganilor atunci când aceştia ar fi avut nevoie, deoarece, la rândul lor, *los gitanos* îi înlesniseră lunii dialogul cu iubitul său, soarele. Luna îi promite fetei ajutorul în schimbul primului născut, întrucât luna era stearpă şi, deci, incapabilă de a concepe. Tânăra acceptă condiţiile impuse de lună. Ţiganca îşi găseşte curând alesul, exact aşa cum îi promisese luna, însă, după ce dă naştere

În final, este de remarcat faptul că Lorca era interesat de studiul muzicii flamenco, el însuşi manifestând abilităţi muzicale.[21]Lorca a dezvoltat o pasiune profundă pentru acest gen muzical, pe care îl considera ca fiind una dintre creaţiile ,,gigantice" ale culturii spaniole, motiv pentru care a şi învăţat să cânte la chitară. Poemul lui Lorca abundă în sonorităţi muzicale, căci autorul nu numai că a observat ceea ce se petrecea în Granada natală şi în lumea ţiganilor, ci a reuşit să şi transpună în versuri toate aceste imagini şi sunete. Lorca savura din plin muzica şi dansurile specifice regiunii sale natale, iubea marii compozitorii ai muzicii clasice- pe care de altfel învăţase să-i interpreteze la pian- şi se lăsase sedus de ritmurile ample ale muzicii jazz şi blues, pe care le cunoscuse în mod direct în timpul vizitei sale la New York. Având în vedere gusturile sale eclectice, nu ne surprinde faptul că poemele lorquiene au devenit sursă de inspiraţie pentru numeroşi compozitori şi interpreţi. Amintim aici binecunoscutele variante flamenco ale *Baladei lunei, lunei* interpretate de cântăreţi celebri precum Camarón de la Isla sau Paco Ibáñez. Dacă încercăm o explicaţie a relaţiei dintre limbaj, mit şi muzică, putem lua limbajul drept punct de plecare, căci din acesta se nasc atât mitul cât şi cântecul, însă acestea ajung să se înstrăineze la un moment dat, întrucât muzica codifică partea sonoră a limbajului, în timp ce mitul se referă la cifrarea înţelesului acestuia. Aşa cum evidenţia Eduardo Huárag Álvarez, pentru Lorca poezia reprezintă o îmbinare de imagini sonore şi vizuale specific andaluze: ,,Para el, la poesía es armonía verbal, es imagen plástica, es ritmo, es sentimiento intenso, es reflexión sobre la condición humana. Su poesía recoge el sentimiento andaluz y lo hace universal."[22]

BIBLIOGRAPHY

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras Completas*, Vol. III, Editura Aguilar, 1991

ARANGO, Manuel Antonio, *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Editura Fundamentos, Madrid, 1998

BADENES, José Ignacio, *Modernismos, masculinidades y nacionalismos: Rubén Darío y Federico García Lorca Ante Walt Whitman*, în „Chasqui", vol. 43, nr. 1, p. 92

BARRIONUEVO, Carmen Ruiz, Cesar Real Ramos (coord.),*La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995

BEVERIDGE, Jan, *Children Into Swans: Fairy Tales and the Pagan Imagination*, McGill University Press, Montreal, 2014

BONADDIO, Federico (coordonator), *A Companion to Federico García Lorca*, Editura Tamesis, Woodbridge, 2007

CÂMPAN, Diana, *Utopii, dileme, solitudini - pragurile poeticului în secolul XX*, Editura Academiei Române, 2015

CORREA, Gustavo, *Nature and Symbol in the Poetry of Federico García Lorca*, în vol. Manuel Durán, Francesca Colecchia (coord.), *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*, Editura Peter Lang, New York, 1991, pp. 85- 94

primului său fiu, se vede nevoită să i-l cedeze lunii care îl duce în înaltul cerului, promiţându-i mamei naturale că va avea grijă de el.

21 El învaţă să cânte la chitară de la ţiganii pe care obişnuia sa-i viziteze împreună cu Manuel de Falla. Poemele sale sunt o prelungire a activităţii muzicale ai cărei mentori au fost ţiganii cântăreţi de flamenco din grotele din Sacromonte, împreună punând fundamentul unor prietenii sincere.

22 Eduardo Huárag Álvarez, *Generación del 27. Virtuosisimo metáforico y hondura existencial,* 2004, p. 15: Pentru el poezia este armonie verbală, imagini plastice, ritm, un intens sentiment şi reflecţie asupra condiţiei umane. Poezia sa culege sentimentul andaluz şi îl face universal. (traducere personală)

DELBECQUE, Nicole; Lie, Nadia; Adriaensen, Brigitte (coord.), *Federico García Lorca et Cetera. Estudios sobre las literaturas hispáicas en honor de Christian de Paepe*, Leuven University Press, 2003

EDWARDS, Gwynne, *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*, I.B. Tauris, Londra, 2009

ELIADE, Mircea, *Imagini şi simboluri,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1994

FERNANDEZ DE LOS RIOS, Luis Beltran, *La arquitectura del humo: Una reconstrucción del ,,Romancero gitano'' de Federico García Lorca*, Tamesis Books, Londra, 1986

FORMAN, Sandra, Josephs, Allen, *Only Mystery: Federico García Lorca's Poetry in Word and Image*, The University Press of Florida, 1992

GUEVARA, María Fernanda Fonseca,, *El Romancero Gitano: Un texto gitano*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009

GIES, David T. (coord.), *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge University Press, 2004

GUSDORF, Georges, *Mito y metafísica*, Editura Nova, Buenos Aires, 1960

HUÁRAG ÁLVAREZ, Eduardo, *Generación del 27. Virtuosisimo metafórico y hondura existencial*, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2004

LAMAS, Rafael. *Remembering, Interpreting, and Quoting Traditional Popular Culture: Cultural Memory in Manuel De Falla's "El Amor Brujo" and Federico García Lorca's "Poema Del Cante Jondo"*, New York University Press, Ann Arbor, 2003.

LEÓN GÓMEZ, Magdalena (coordonator), *La literatura en la literatura. Actas del XIV simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Centro de Estudios Cervantinos, Madrid

LUNG, Auristela R. M., *The Exaltation and Musicality of the Gypsy Cante Jondo as Exemplified by the Poetry of Federico García Lorca*, The University of Texas- Pan American, 2001

NORD, Leslie S., *Irony and Salvation in Federico García Lorca's "Romancero Gitano" and "Poeta En Nueva York": An Exercise in Intertextuality*, Yale University, Ann Arbor, 1989

PLAZA CHILLÓN, José Luis, *La imagen del gitano en los dibujos de Federico García Lorca: transgresión y marginalidad*, în „A Fondo. Pensamiento y cultura gitanos*"*, Nr. 31 , Oct. 2005, Revista Bimestral de Fundación Secretariado Gitano, pp. 42-48

POPLAWSKI, Paul (coord.), *Encyclopedia of Literary Modernism*, Greenwood Press, Westport, Connecticut & London, 2003

REICHENBERGER, Kurt; Alfredo Rodríguez López- Vázquez, *Federico García Lorca: perfiles criticos,* Editura Reichenberger, Kassel, 1992

RUEDA, José E., *Los imaginarios y la cultura popular*, Editura Cerec, Bogotá, 1993

STAINTON, Leslie, *Lorca. A Dream of Life*, Bloomsbury Reader, 2013

STONE, Rob, *El camino de los Ayes:The Concept of Pilgrimage in ,,Romancero Gitano",* în „Neophilologus", nr.84,Kluwer Academic Publishers, 2000, pp. 225–240

STONE, Rob, *Misticismo y lujuria: The Sacred and the Profane in ,,Poema del Cante Jondo",* în *„*Anales de la Literatura Española Contemporánea*",* Winter-Spring 1999, p. 213.

TUPAN, Maria-Ana, *Modernism versus avangardism?*, în „Contemporanul", anul XX, nr. 9 (690), Septembrie 2009, p. 12

VÁZQUEZ, Francisco. *Canciones de siempre. Antología española y latinoamericana*, Ediciones Robinbook, 2003

***SITE*- OGRAFIE**

"Lorca, Federico García", *Gale Contextual Encyclopedia of World Literature*, vol. 3, Gale, 2009, p. 971-975. *Student Resources in Context*, elibraryusa.state.gov (accesat la data de 14 ianuarie 2017)

COBB, Carl W., *Romancero gitano*, *DISCovering Authors*, Gale, 2003. *Student Resources in Context*, elibraryusa.state.gov http://ic.galegroup.com.vlib.interchange.at/ic/suic/CriticalEssayDetailsPage/CriticalEssayDetailsWindow?disableHighlighting=false&displayGroupName=Critical-Essay&currPage=&scanId=&query=&source=&prodId=SUIC&search_within_results=&p=SUIC&mode=view&catId=&u=wash89460&limiter=&display-query=&displayGroups=&contentModules=&action=e&sortBy=&documentId=GALE%7CEJ2101203817&windowstate=normal&activityType=&failOverType=&commentary= (Accesat la data de 14 ianuarie 2017).

DEIBE, Carlos Feal, *"Romance de la luna, luna:" Una reinterpretación*, MLN, Vol. 86, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1971), pp. 284-288, http://www.jstor.org/stable/2907626, (accesat la data de 15 ianuarie 2017)

EGEA Fernandez-Montesinos, A., *La construcción del imaginario literario andaluz: Entre la imagi-nación folclórica y las margi-naciones del sur*, 2000, Disponibil la ProQuest Dissertations & Theses Global. (304651089) http://search.proquest.com.vlib.interchange.at/pqdtglobal/docview/304651089/4E27ABF8A0114671PQ/1?accountid=172684 (accesat la data de 15 ianuarie 2017)

GALVÁN, Luis, *Poesía, historia y mito*, în „Bulletin hispanique", ediţie electronică, http://bulletinhispanique.revues.org/1460 (accesat la data de 3 ianuarie 2017)

KAPLAN, Jeff; Bron Taylor; Samuel S. Hill (coord.), *Encyoclopedia of Religion and Nature*, http://www.radoc.net/radoc.php?doc=art_b_history_romanireligion&lang=en&articles=true (accesat la data de 11 februarie 2017)

LOUGHRAN, David, *Myth, the Gypsy, and Two "Romances históricos"*, MLN, Vol. 87, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1972), pp. 253-271, http://www.jstor.org/stable/2907735

(accesat la data de 24 ianuarie 2017)

PEACOCK, J. G. (1998). *La musicalidad de la poesia de Federico García Lorca.* Disponibil la ProQuest Dissertations & Theses Global. (304430034) http://search.proquest.com.vlib.interchange.at/pqdtglobal/docview/304430034/9BF2B5C7E3BD4174PQ/1?accountid=172684 (accesat la data de 24 ianuarie 2017)

WERLE, P. Arno, *Temas Velados del Romancero Gitano de Federico García Lorca*, 1966. Paper 2222. http://ecommons.luc.edu/luc_theses/2222 (accesat la data de 24 ianuarie 2017)

FEMININE LITERATURE-CONTROVERSIES AND THEORIES

Petronela Mureşan
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:The present paper want to present how the concept of the feminine literature has been much discussed, because there exists some prejudices about it, coming from the past and that occupies two extremes. The first theory equivalent poetry with a sweet expression, with flourishesand with the romantic vision. But if we think at modernism and the recovery of the 60s, we could put into the feminine vision entire period: poetry Ana Blandiana was as ornate as that of Ioan Alexandru or texts of Gabriela Melinescu graceful metaphors were the same as poems of Nichita Stănescu. The two extremes begun to emerge since the 70s, with aggressive texts and unussually of Angela Marinescu. Also, the paper present some critic opinions about this controversed subject.

Keywords: feminisme, prejudice, poetry, modernisme, postmodernisme, construct

Literatura feminină a fost un concept mult discutat, pentru că sunt câteva prejudecăţi legate de ea, care vin din trecut şi, care, în mod paradoxal, ocupă două extreme. Prima echivalează poezia feminină cu o exprimare dulceagă, cu înfloriturile, cu viziunea romanţioasă. Însă, dacă ne gândim la modernism şi la recuperarea din anii'60, am putea pune sub semnul femininului întreaga perioadă: poezia Anei Blandiana era la fel de împodobită ca aceea a lui Ioan Alexandru sau textele Gabrielei Melinescu aveau aceleaşi metafore graţioase ca şi poemele lui Nichita Stănescu. Cea de-a doua extremă a început să se contureze încă din anii'70, odată cu textele agresive şi ieşite din tipar ale Angelei Marinescu.

Deşi multe autoare nu recunosc că ar exista poezie feminină, aceasta are totuşi un specific al ei, însă deosebirea de gen sau de sex este inoperantă şi tematic şi stilistic. Este celebră întâmplarea lui Eugen Lovinescu, preocupat de încurajarea literaturii feminine, atunci când Camil Petrescu, mult înainte de apariţia romanului, a publicat într-o revistă scrisorile Dnei T, iar criticul a salutat generos „apariţia unei noi scriitoare".

De când Hortensia Papadat Bengescu nu mai este în canon, nicio scriitoare nu intră în Programa de şcolară şi foarte puţine sunt prezente în manuale. Parafrazând, am putea spune că pentru români un bun scriitor este un scriitor mort şi bărbat, deşi avem o excepţională panoplie de poete contemporane.

Se poate admite că diferenţa dintre sexe chiar există, nu este doar un simplu construct cultural al bărbaţilor pentru a-şi impune dominaţia. Şi că este foarte firesc ca ea să fie tematizată literar şi discutată, odată cu o dezinhibare a limbajului. De ce au şocat în aceste circumstanţe mai mult textele scrise de femei este lesne de înţeles. Se poate vedea un fenomen de adolescenţă literară acneică, o literatură incredibil de tânără, care n-a trecut prin experienţe de tip Petronius, Boccaccio, Sade, Miller (căci de când s-a născut ca literatură cultă a avut mereu alte griji decât să speculeze filonul folcloric, mult mai bogat decât s-ar crede, în domeniul licenţiosului) şi care descoperă brusc un teritoriu nou, incredibil de vast, nepermis până acum.

În anii'90, percepţia aupra temei în discuţie a fost schimbată. Nouăzecistele au o poezie agresivă, dură, atât în limbaj, cât şi în conţinut. A fost, prin urmare simplu să se considere poezia feminină obscenă, indecentă, cu probleme menstruale şi cu o anume doză de isterie.

In domeniul literaturii române, monopolizat de bărbaţi, scriitura feminină militează pentru o transformare reală a practicilor socio-culturale patriarhale. Literatura făcută de femei nu are însă un caracter militant, unul ce ar sugera o legătură cu mişcarea ,,Women's Litteration'' din anii'60 şi de la începutul deceniului următor.

Opiniile critice formulate de femei aveau să joace un rol esenţial în denunţarea şovinismului culturii masculine, ele purtând, la începuturi, un pronunţat caracter revoluţionar.

Ideea feminităţii în cultură a fost îndelung detestată şi contestată, mereu ambiguă, această ,,prezenţă absentă'' a literaturii feminine/feministe în literatură construită de bărbaţi, în care literatura femeilor, în calitate de musafir, invitat, este ţinută în anticameră, nu pare să-şi fi modificat conturul nici chiar în noile realităţi culturale ale epocii postmoderne. În relaţia cu feminismul, ,,postmodernismul masculin" nu a adus un plus calitativ faţă de opiniile critice care declară cu emfază că modernismul a acumulat toate experienţele artistice posibile şi că postmodernismul nu vine cu nicio noutate.

Faptul că literatura feministă continuă să fie interpretată drept un produs, prin excelenţă, al culturii de masă, o demonstrează prezenţa vizibilă, publică a cărţilor scrise de femei şi destinate consumului femeilor, în librării, unde standuri separate reunesc ghiduri practice pentru tinerele gospodine, cărţi de bucate şi de reţete cosmetice şi studii cu recomandări inteligente pentru femeile care vor să-şi facă fericiţi soţii, istorii ale feminismului şi istorii ale literaturii feminine, romane ale Sandrei Brown, bestselleruri de ultimă oră ale tinerelor Internet-iste.

Dar în fond, ce este literatura feminină? Termenul de ,,feminism'' era un neologism împrumutat de către pionierele ,,sufragismului'' din Anglia anului 1880, din vocabularul medical , unde desemna lipsa de virilitate constatată la unii bărbaţi. Ar fi literatura mişcării sociale care susţine egalitatea în drepturi a femeii cu bărbatul în toate sferele activităţii sociale sau o literatură înglobând totalitatea însuşirilor şi a trăsăturilor ce alcătuiesc specificul caracterului feminin?

Un episod anecdotic din biografia lui Andre Gide de Pierre Lepape în *AndreGide le messager* (Editura du Seuil,1997). [1]Diviziunea pe interese a soţilor Gide este reprezentativă pentru familia burgheză tradiţională : soţului, preocupat de ascensiunea profesională, i se rezervă exclusiv formarea intelectuală şi cunoaşterea de orice fel, în timp ce soţiei îi revine formarea spirituală şi dresajul moral. Lecturile profane se găsesc în biroul-bibliotecă al tatălui, iar cărţile sacre în micul salon matern, aranjat pentru rugăciune şi meditaţii. Literatura pentru copii este considerată o sub-literatură care nu merită să stea decât în salonul matern, mai ales că erau scrise de către femei.

Din romanul lui Romain Rolland , *Jean-Cristophe* reies idei despre ce credeau bărbaţii în legătură cu păstrarea femeilor în mediul literar parizian :

,,Literatura de azi forfoteşte de femei şi de bărbaţi feminizaţi. Este bine că femeile scriu, dacă ele ar avea sinceritatea de a revela ceea ce, de fapt,niciun bărbat nu a ştiut să vadă esenţa spiritului feminin.Dar puţine dintre ele o fac ,cele mai multe nu scriu decât pentru a atrage atenţia bărbatului : în cărţile lor, ele sunt la fel de mincinoase ca şi în saloanele lor ,îşi înfrumuseţează firea anostă şi flirtează cu cititorul.''[2]

1Pierre Lepape, " Andre Gide le messager", Editura du Seuil,1997
2Romain Rolland, " Jean Cristophe", II ,Paris,1983, p. 157-158

Constatăm că în manifestarea tradiţiei occidentale a misoginismului, ideea superiorităţii naturale a sexului masculin faţă de cel feminin devine o dominantă aproape paroxistică a universului mental de la sfârşitul secolului al XIX-lea, determinat de cartea psihiatrului italian Cesare Lombroso, *Femeia criminală şi prostituată*, 1895[3]. Acest specialist în antropologie criminală demonstra din punct de vedere ,,ştiinţific'' inferioritatea congenitală a femeilor, decretând că, din punct de vedere intelectual şi fizic, este un bărbat retardat în dezvoltarea sa. Cultura occidentală masculină se considera superioară, demonstra provincialismul, misoginismul şi antiumanismul.

Criza identităţii sexuale la fin-du-siecle, care se vede tot mai pregnant în actuala expansiune a homosexualităţii, este o consecinţă la angoasa în faţa imaginii ,,femeii fatale'', percepute în acelaşi timp ca atrăgătoare şi respingătoare, seducătoare şi periculoasă. Simptomele acestea pot fi diagnosticate la personajele lui Pierre Loti, Oscar Wilde, J.K. Huymans, Octave Mirabeau, romanele sfârşitului de secol multiplicând figurile dandy-lor decadenţi, ce nu-şi pot trăi sexualitatea, în timp ce discursurile medicale şi juridice ale epocii resping cu virulenţă ideea homosexualităţii.

Criza societăţii occidentale este pusă pe seama marşului triumfal al ideologiei feministe, ce ar fi subminat valorile patriarhale seculare şi recomandă o nouă cruciadă a bărbaţilor pentru redobândirea drepturilor pierdute într-o societate patriarhală în care şi divinitatea este un construct masculin, Dumnezeu-tatăl.

Deşi a căpătat în secolul al XX-lea o importanţă tot mai mare, odată cu emanciparea femeii şi a schimbărilor de mentalitate, literatura feminină a stat multă vreme aruncată la marginea canonului masculin. Prilej de ironii şi de comentarii acide, literatura femeilor a fost privită cu îngăduinţă, tolerată şi abia foarte târziu acceptată fără prejudecăţi.

Operele scrise de femei au fost rare în raport cu literatura scrisă de bărbaţi şi abia în ultimii ani percepţia a început să se modifice. Creaţia feminină nu este un rău de care să ne temem, pentru că autorul este o fiinţă de hârtie androgină.

Conceptul ,,de literatură feminină" este folosit printre cei dintâi la noi de George Călinescu. Eugen Lovinescu susţine teoria incompatibilităţii dintre ,,vocaţia feminină" şi cea literară: ,,Literatura nu este în genere o vocaţie feminină, ci bărbătească.La noi nu se cunosc decât puţine cazuri de vocaţie feminină, dincolo de relaţii sentimentale. De obicei, este un simplu popas între două aventuri, o forţă neîntrebuinţată momentan în preocupări mai esenţiale.'' Este replica adresată unei tinere doamne, care îi declarase, cam agresiv, că literatura este pentru ea ,,un imperativ al existenţei"[4]. Lovinescu nu a manifestat însă niciun fel de discriminări legate de persoana scriitorului. Pentru el, literatura feminină înseamnă instinctualitate, pudoare, sentimentalism, lirism, subiectivitate, misterul feminin.

Se întâlnesc şi se confruntă, în teoria despre feminitate a mentorului de la *Sburătorul*, două tipuri de atitudini mentale: una mai veche, aparţinând stratului ancestral al bărbatului patriarhal, care vede femeia ca pe o fiinţă nu numai diferită, ci şi secundară, dar şi neevoluată pe scara raţiunii umane, şi altul mai nou, al inteligenţei critice, care constată că literatura scrisă de femei nu este radical diferită de cea scrisă de bărbaţi. Aşadar, bărbatul şi criticul nu se înţeleg în privinţa femeii, unul raportând-o la condiţia biologică a sexului, iar celălalt la actul scrisului literar, care este individual şi intelectual.

Nu foarte mulţi istorici literari sunt la curent cu existenţa antologiei *Evoluţia scrisului feminin în România,*[5]1935 de Mărgărita Miller-Verghi şi Ecaterina Săndulescu,

3 Cezare Lombroso, Guglielmo Ferrero, ”Femeia criminal și prostituată”, Duke University Press, 2004
4Eugen Lovinescu, ”Epiloguri literare”, Ed.Librăriei Al. Stânciulescu, 1919, p. 36
5Mărgărita Miller-Verghi, Ecaterina Săndulescu, ”Evoluția scrisului feminin în România”, Ed. Bucovina, București, 1935

în care multe scriitoare sunt definite prin asociere, ca fiice, soţii, amante, cu o condiţie de satelit, în funcţie de personalitatea unor bărbaţi celebri.

Criticii consideră că personajele feminine cele mai importante au fost create de bărbaţi şi că multe dintre operele scrise de femei sunt lipsite de senzualitate. ,,Avem infinit mai multe personaje feminine memorabile în literatura bărbaţilor, decât scriitoare de prim-plan", consideră Dan C. Mihăilescu. "De-o parte, Hortensia Papadat-Bengescu. De cealaltă, Doamna Chiajna, Mara, Vitoria Lipan, Otilia, Veta,Miţa Baston. Dacă avem în vedere şi linia politică, de la Elena Văcărescu, Carmen Sylva, Regina Maria, Elena Lupescu, realitatea ne lasă perfect încercuiţi şi fără drept de apel: femeile noastre sunt ,,bărbate''.[6] Când spui literatură feminină, prejudecăţile presupun automat sentimentalism, erotism, psihologism labirintic, lacrimi, disperare, pasiune, istericale.

Scrisul feminin românesc a devenit o realitate culturală la jumătatea secolului al XIX-lea, ca efect al iniţiativelor civilizatoare ale ideologiei romantice. El coincide cu mişcarea europeană de emancipare feminină şi, laînceput, are ca protagoniste pe aristocratele talentate şi răsfăţate ale epocii.

Se poate observa, în acest caz, una dintre formele specifice de sincronizare a spiritualităţii române cu inovaţiile Occidentului. Feminismul, promovat de socialiştii francezi, avea în vedere emanciparea persoanelor defavorizate şi milita pentru impunerea în literatură a scriitoarelor din medii proletare, talentate, dar cu o educaţie improvizată. În consens cu feminismul european, scrisul feminin se afirmă în Principatele Române, graţie protipendadei franţuzite, inspirate de lecturile la modă, precum şi prezenţei unor scriitoare străine care au ambiţia de a-şi ilustra experienţa de viaţă, în lucrări originale. Abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, femeile talentate din rândul burgheziei şi-au făcut simţită prezenţa în universul literaturii, bucurându-se de o largă recunoaştere colaboratoarele la revistele ieşene, precum *Contemporanul* ori *Viaţa românească*. În epoca interbelică , cenaclul *Sburătorul* din Bucureşti a susţinut şi stimulat opera în proză a Hortensiei Papadat-Bengescu. După 1945, activitatea literară a femeilor a fost îngrădită doar de dogmele politice ale regimului. Fiecare nou deceniu de după 1950 a impus personalităţi distincte ale scrisului feminin. Astfel, printre şaizecişti se remarcă Ana Blandiana, Gabriela Melinescu, Constanţa Buzea, Sânziana Pop. În anii '80-'90 ai secolului XX, a apărut o abordare de tip ,,gender"a literaturii, după un model social, regăsindu-se confortabil în formula paradigmei postmoderne. Genul este un construct sociocultural, modelat de sistemul de norme, stereotipuri de comportare, prescrise şi dictate femeilor şi bărbaţilor. Deschiderile pe care le oferă postmodernismul contemporan exprimat chiar pe teren românesc nu au făcut decât să diversifice perspectivele de abordare ale unui fenomen extrem de complex, neunivoc, cu largi reverberaţii non-literare.

Studiile de literatură feminină sunt destul de rare în peisajul literar de la noi.Toată lumea este de acord că, în literatura română, imaginea standard a feminităţii este propusă şi impusă de perspectiva Autorului. Lui i se datorează acele formule-şablon, de tipul : ,,inefabilul/eternul feminin", " misterul feminităţii", care au făcut ca stereotipurile feminine să varieze foarte puţin. Există câteva nume pe care le inspiră şi cei care le-au citit cărţile şi ignoranţii: Elena Văcărescu, Carmen Sylva, Elena Farago, Henriette Yvonne Stahl, Hortensia Papadat-Bengescu, spune scriitorul Miron Radu-Paraschivescu. ,,Nu mă preocupă masculinitatea, nu-mi dă frisoane nici feminitatea în literatură. Nu mi se pare un criteriu probant. Ar însemna că putem vorbi de o literatură şatenă, perciunată, obeză, dreptace sau hipertensivă. Nu cred în proteismul formidabil şi, implicit, al

6Dan C. Mihăilescu, " Castelul, biblioteca, puşcăria. Trei vămi ale feminităţii exemplare", Editura Humanitas, Bucureşti, 2013

literaturii scrise de bărbaţi, după cum nu cred că în spatele fiecărei scriitoare subzistă o mimoză misterioasă''[7], explica Paraschivescu.

Criticul Daniel Cristea-Enache afirmă că nu există literatură feminină, aşa cum nu există literatură masculină. Singura formă de discriminare este cea valorică, ,,Sensibilitatea nu reprezintă un apanaj al femeilor, după cum virilitatea de viziune şi expresie nu e un atribut al scriitorului mascul. Nu mă îndoiesc însă că o feministă cu program şi metodă va citi şi va înţelege astfel aceste lucruri, venind cu propria ei grijă de evaluare şi deplângând, o dată în plus, oprimarea şi marginalizarea femeii în literatura bărbaţilor''.[8]

Dan C. Mihăilescu este de acord că nici în actualitatea vieţii literare nu precumpăneşte suavitatea, ci tot forţa. ,,Orice lectură din Ileana Mălăncioiu sau Angela Marinescu, din Marta Petreu sau Ruxandra Cesereanu ,din Gabriela Adameşteanu sau Ana Blandiana (prozatoarea), poemele Marianei Marin, ale Ioanei Crăciunescu sau ale Smarandei Cosmin, eseistica Ioanei Pârvulescu ori a Simonei Popescu, romanele Florinei Ilis, ale Dorei Pavel-toate au o reală forţă de impact, îţi lasă gustul puterii şi al hotărârii, nu al visătoriei bovarice, liliale, matern-ocrotitoare" notează criticul.

S-a ajuns acum la abandonarea pudibonderiei, detabuizarea, frisonul senzualităţii (cu excesele ştiute), reinventarea naturalismului, dar şi o împletire a temelor (Ruxandra Cesereanu, de pildă, pendulează între ideile spaţiului concentraţionar, sex şi poezie) .

Scriitorul Radu Paraschivescu notează: ,,Vine o vreme când Şeherezada şi Şmecherezada trebuie să se contopească''.

Iată câteva răspunsuri primite de Daniel Lăcătuş în urma unei anchete literare publicate pe RoLiteratura.ro, în 16 februarie 2009[9] la întrebările: ,,Cum priviţi poezia şi proza feminină?'', respectiv ,,Care ar fi în opinia dumneavoastră portretul femeii în literatură?''

Răspunde mai întâi Melania Cuc, redactor la revista AGERO din Stuttgart:

,,Nu există neapărat literatură feminină. Ori eşti scriitor, ori nu eşti. Literatura bună nu ţine de gen, culoarea pielii, ori vârsta biologică. Mă bucur ori de câte ori dau peste o carte bună şi sunt fericită de-a binelea când dau peste o scriitoare puternică, care nu face uz de licenţe consumiste pentru a se propulsa pe scenă de unde să trimită spre public bezele şi unde ar putea primi şi aplauze(...).Femeile scriitor care au avut succes de public şi-au câştigat o notorietate rapid, au făcut-o nu o dată prin forma şi nu prin conţinutul lucrărilor. Nu, nu spun că femeile nu sunt foarte bune scriitoare, dimpotrivă, doar că nu au avut curajul de-a rupe cu inerţia, şi se cam învârt în jurul unor subiecte desuete, chiar inconsistente precum o pungă cu floricele de porumb-ca cititor ronţăi pagină după pagină şi te alegi cu atât.

Pe partea cealaltă, există şi scriitoare puternice cu cărţi adevărate, dar dacă nu dau peste impresarul potrivit, care să le facă cunoscute, rămân necitite.(...) Din experienţa mea , ştiu că pentru o scriitoare este mai greu să se impună în elita literară, dacă nu este capabilă să trăiască şi să se lupte cu bărbaţii scriitori pentru imaginea sa. Nu toate femeile care creează au şi stofa de luptător, nu se complac în a folosi arme şi muniţii într-un război al nervilor. Se retrag în lumea lor domestică şi creează din ce în ce mai fără viaţă, deconectate, treptat, de la marile probleme sociale. De aici şi impresia de dulceaţă de roze, în care par să se cufunde scriitoarele, nu neapărat numai cele din România. Dar, pentru afirmarea talentului lor se duce de cele mai multe ori o luptă inegală cu bărbaţii scriitori. Personal, am conştientizat de ceva vreme că , pentru a merita să fii privită ca un

7Miron Radu Paraschivescu, "Scrieri", Editura Pentru Literatura, Bucureşti, 1969
8Daniel Cristea-Enache în "România literară", nr. 41 din 2005
9www. RoLiteratura.ro, noiembrie, 2009

scriitor, chiar dacă eşti femeie şi mai eşti şi blondă, trebuie să munceşti de zece ori mai mult decât un bărbat, să scrii înt-un stil care să te reprezinte, să nu ,,furi'' (mă refer la idei), să nu te minţi şi să ai puterea să rabzi şi chiar să zâmbeşti angelic la mitocăniile unor confraţi geloşi, să fii foarte sigură de tine că eşti scriitor. Dacă tu nu crezi în tine, nu o va face în locul tău nimeni.''

Eugen Evu (n.1944), membru al Uniunii Scriitorilor din România:

,,Mai reprezentativă decât cea masculină. Dar atunci când ele scriu poezie şi proză porno, cred că avem un fenomen în vecinătatea patologicului. În fine, consider că în general artele au o feminitate, iar textele sunt hermafrodite.

Portretul femeii în literatură, în arte, în general, este de fapt autoportretist, este autoreferenţial în exces, dar mi se pare firesc, natura însăşi a femeii fiind mai puternică, mai vitală,mai tensionată energetic.''

Misoginismul tipic autohton în toată splendoarea lui este prezent în răspunsul unui scriitor bucureştean, Marian Badea:

,,Am constatat invariabil că poezia şi proza feminină tind să se remarce prin mediocritate, situaţie întâlnită oarecum de abordare a cititorului de pe o poziţie superioară, în sensul de a nu-l ademeni în inefabil jalonând puncte intermediare obligatorii şi a-l aduce treptat la extaz, ci de a-i lăsa, în mod nejustificat, liberul arbitru, motivând lipsa de implicare artistică, poate chiar o anumită comoditate intelectuală, prin aceea că ce înţeleg va intra în universul elaborat, ceilalţi nu au decât să mai caute. Iar căutările acestea sfârşesc inexorabil într-un prozaism excesiv. Cu alte cuvinte, consider că poezia sau proza feminină nu se remarcă prin inovaţii de procedee artistice cu acţiuni, ori efecte duale sau multiple, iar asimilarea creaţiilor nu-ţi conferă o senzaţie finală de plenitudine, ci numai o învăluire de trăiri artistice rudimentare. De fiecare dată când citesc poezie sau proză feminină mă încearcă o senzaţie de tristeţe din cauza insatisfacţiei: nu am de ce să vibrez. La început, citeam mai mult, în speranţa că voi găsi valori care să mă acapareze, să mă devoreze şi să mă entuziasmeze."

Poeta Ruxandra Cesereanu vorbeşte despre dificultăţile cu care s-a confruntat în demersul ei social:

,,Când eram foarte tânără şi scriam poezie, am simţit pe pielea mea ce înseamnă să fii poetă (nu poet!). Eram privită cu aere de superioritate doar fiindcă eram fată şi scriam. Poezia feminină era considerată din start a fi edulcorată, sentimentală, desuetă (deşi eu nu scriam deloc aşa, iar mai târziu chiar avea să mi se reproşeze violenţa emoţională şi lingvistică din poeme). Nu mi-a fost uşor şi am înghiţit adesea în sec sau, dimpotrivă, m-am simţit lezată şi am protestat, dar am avut norocul să fiu încurajată şi susţinută de doi bărbaţi care au crezut enorm în poezia mea şi în mine ca producător de literatură, în general: este vorba de tatăl meu, Domiţian, şi de bărbatul meu,Corin.

Amândoi mi-au spus că am o cale doar a mea, specială, şi că nu trebuie să-mi trădez (abandonez) destinul creator, ci să-mi văd de el cu impetuozitate, fără să mă uit în jur şi fără să ţin cont de opinia misogină ori pur şi simplu răutăcioasă a celorlalţi. Credinţa lor în mine a fost esenţială pentru că mi-am conştientizat tăria...''[10]

Dacă acceptăm şi principiul feministelor de la doamna Simone de Beauvoir citire, cum că femeie nu te naşti, ci devii, atunci lucrurile devin şi mai complicate. Pentru că rolul unei anume literaturi este esenţial. De ce romantismul, de pildă, o literatură evident feminizată, spre deosebire de masculinatea clasicismului? Numai pentru că primul presupune ca principiu ordonator reveria, iar celălalt calcul raţional. Primul este nocturn, lunar, celălalt limpede, solar? Nu cumva termenii raportului în bănuit cauză-efect ar trebui

10Ruxandra Cesereanu, interviu de Iolanda Malemen în revista 9AM.ro din 16 ian. 20017

inversaţi? Şi literarul a inventat femeia/feminitatea(după cum literatura a creat dragostea şi nu invers).Cu ce ar sluji analiza textului literar şi valorizarea lui cunoaşterea sexului autorului? Sigur, temele feminităţii şi ale feminismului sunt în vogă şi au dat o bogată literatură cu situări valorice diverse. De la Virginia Woolf la Sandra Brown distanţa este mare. Şi nu ţine de feminitate.

Diferenţa de sex chiar există, nu este doar un simplu construct cultural al bărbaţilor pentru a-şi impune dominaţia. Şi că este foarte firesc ca ea să fie tematizată literar. Scriitoarele par tot mai tentate de a marca diferenţa de gen, iar acest demers este cu atât mai dificil cu cât numeroase teme şi abordări în cheia feminităţii au fost deja acaparate de poetele din generaţii foarte diferite: matricialul naturii, afectarea sentimentală şi etică la Ana Blandiana, fantasmele erotice şi barochismul oniric la Ruxandra Cesereanu, cochetăria şi senzualitatea castă la Adela Greceanu, minimalismul senzaţiilor la Doina Ioanid, extravaganţa confesivă sexagenară la Nora Iuga, boala şi visceralul la Angela Marinescu, angoasa morţii la Ileana Mălăncioiu, melancoliile dragostei la Gabriela Melinescu, maternitatea la Ioana Nicolaie, copilăria şi adolescenţa la Simona Popescu, senzualul sacru şi sexualitatea mistică, mizerabilismul sexual exacerbat şi exhibat. Concreteţea tăioasă şi demonizată a versurilor Ruxandrei Cesereanu sau ale Martei Petreu desfăşoară o peliculă în alb şi negru având ca protagonist esenţial femeia în jur de treizeci de ani , care, într-o manie a individualismului narcisist în sens negativ freudian, se lasă posedată cerebral de reverberaţiile corporalităţii sub forma pasională sau a spaimei de îmbătrânire, ea este femeia care ia o supradoză de sine în încercarea temerară de a se redefini prin expiaţia de păcate şi obsesii în poezia Martei Petreu:

„Femeia încercând să înţeleagă
Şi-aduce aminte de o noapte cumplită
când pielea i se împânzeşte de zdrenţe moi,
ea îşi deşurubează trupul,
sângele şi-l dezleagă albă
ca semn al zeului mohorât al singurătăţii.”
(Femeia cruciat)[11]

Dedublările masive nasc infernul, mitul personal al acestor două poete în aceste poezii, incursiuni ale eului pe tărâmul umbrelor, pentru a degusta masochist secreţiile refugiatului sunt cele mai pregnante:

„Tu
Păcat al meu
umbra mea interioară precum cordul
…Oho văd tonuri apocaliptice obsesiile încinse la roşu.”
(Apocalipsa după Marta)[12]

Viziunea sinelui este atât de intensă, de dramatică, încât nu mai lasă loc de altceva. Angela Marinescu se manifestă pe coordonatele unui imaginar mai complex, mai flexibil. Interiorizarea în umbră este temporară, deşi repetitivă şi se consumă rapid, fiinţa experimentând spleenul până la instinctul morţii.

Conştiinţa e mereu trează pentru a nu permite alunecarea definitivă în momentul în care se prefigurează o criză a identităţii, surprinzând şi integrându-şi detalii exterioare care echilibrează până la un punct raporturile. O orientare exterioară comportă şi poezia Marianei Marin, fiind totodată o reflectare a umbrei sale sociale, care sistematizează tribulaţiile spiritului şi ale hoitului. Peste tot la poetele abordate, trupul este hoit supus

11Ruxandra Cesereanu, ”Femeia cruciat”, Editura Paralela 45, Bucureşti, 1999, p. 24
12Marta Petreu, ”Apocalipsa după Marta”, Editura Polirom, Iaşi,2011, p.19

degradării, iar spiritul şi sufletul sunt mărci ale imperisabilităţii, oferind situaţional şansa transcenderii. Cuvântul decantează narcisismul, poezia devine o modalitate de a te înfrupta din tine însuţi, în măsura în care:

,,Narcis
se contemplă în ochiul de mort."

Figuri spectrale, azvârlite în neant, desfigurate de forţa singurătăţii, condamnate la eterna flagelare şi inscripţionare penitentă cu cuţitul în carnea instinctelor şi a mortalităţii, aşteptând ca sfinţenia să urce pe piele şi spaima că moartea mare le va răpi privilegiul, constituie biografia lor poetică.

O altă tendinţă a poeziei actuale este ilustrată de poete ca Magda Cârneci, Simona Popescu sau Doina Ioanid.

Iadul lor este înflorit, după cum se exprimă una dintre ele, iar viziunea de ansamblu este pusă sub semnul emoţiilor sensibile, al imaginaţiei. Noaptea naşte lumina, timpul se dilată, moartea este dezintegrare luminoasă, coşmarul şi insomnia lasă loc visului fantezist, iar actul sexual este regenerator, refugiu incandescent, deloc sursă de frustrare sau culpabilitate.

Universul lichefiat, al desfiinţării, al luminii orbitoare şi al haosului muzical prinde contur în poezia Magdei Cârneci. Panteismul fiinţei este de un optimism debordant, trupul este plasmă fuzionând cu întreaga lume, aspirând lucrurile, autoanihilându-se, un orgoliu luciferic şi în acelaşi timp infantil stă în interpretarea fericirii ca identificare cu lumea.

Literatura în esența ei nu este nici masculină, nici feminină, ceea ce primează este valoarea și originalitatea. Acestea îi asigură transcenderea peste limitele timpului, scriitorul deținând scânteia demiurgică a potenței creatoare, rămânând o ființă androgină de hârtie.

BIBLIOGRAPHY

Nicolae Manolescu, "Istoria critică a literaturii române", Editura Paralela 45, Buc., 2008

Daniel Cristea-Enache, "Femina", în "România literară" , nr. 41, 2005;

Eugen Lovinescu, "Istoria literaturii române contemporane", Editura Minerva, Buc., 1981

Alex Ștefănescu, "Istoria literaturii române contemporane. 1941-2000" Editura Maşina de Scris, Buc., 2005;

Dan C. Mihăilescu, "Întrebările poeziei", Editura Cartea Românească, Buc., 1988;

Eugen Negrici, "Iluziile literaturii române", Editura Cartea Românească, Buc., 2008;

Marta Petreu, "Apocalipsa după Marta", Editura Polirom, Buc., 2011;

Ruxandra Cesereanu, "Zona vie", Editura Dacia, Cluj, 1993;

Ruxandra Cesereanu, "Deliruri și delire. O antologie a poeziei onirice românești", EdituraParalela 45, Cluj-București, 2000;

Angela Marinescu, "Blues: Parcul", Editura Albatros, Buc.,1997;

Romain Rolland, "Jean-Cristophe", vol.II, Editura Gallimard, Paris, 1983;

Pierre Lepape, "Andre Gide, le messager", Editura DuSeuil, Paris, 1997;

Mărgărita Miller-Verghy, Ecaterina Săndulescu, "Evoluția scrisului feminin în România", Editura Bucovina, Buc., 1935

www. RoLiteratura.ro

www.9AM.ro

BARTOLOMEU VALERIU ANANIA: ESSAYS ON THE THEOLOGY OF CULTURE

Doina Pologea
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract:Valeriu Anania's essays propose a rethinking of the act of culture, which gathers theological transparencies. They emphasize the role of treasuring the sacred that can be bestowed on literature, mythology, imnography or iconography. Poets such as Eminescu or Vasile Voiculescu are reinterpreted through the lens of the writings of the Holy Fathers and given a new dimension.

Keywords: rethinking, sacred, culture, theology, mythology

Scrierile lui Valeriu Anania fluidifică granițele dintre eseistica teologică și cea literară, propunând o viziune holistică asupra fenomenului cultural, regândindu-l. Eseurile de teologie a culturii publicate între anii 1941-1994 în periodice au fost grupate în volumele *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură* (editat de Sandu Frunză) și reluate în *Opera literară IX, Publicistica vol. 2* (editat de Mircea Petean). Ele sunt acele *spume* din *spumele mării* care ajută la înțelegerea teologică a existenței în spotul de lumină alunei ,,hermeneutici restaurative", care-și propune ,,redescoperirea unității funciare a semnificațiilor existenței"[1]. Prin prisma lor, îl înțelegem mai bine pe omul Valeriu Anania și arta lui poetică, ele reprezentând ,,disimularea ambiguizată a confesiunii artistice"[2], adevărată oglindă a scriitorului. Cultura este văzută ca tezaurizator și mijloc de expresie al sacrului. Articolele vizează domenii precum literatura, mitologia, istoria religiilor, imnografia sau iconografia. Prin ele, Valeriu Anania pledează pentru o dreaptă măsură a valorilor noastre culturale, întrucât cultura trebuie ,,să-și recapete o plenară conștiință de sine"[3].Ele se înscriu în linia amplei dezbateri pe tema filozofiei culturii și esteticii din spațiul cultural european și românesc din primele decenii ale secolului al XX-lea, începând cu *Ideea uneiteologii a culturii* a lui Paul Tillich (1919), continuând cu *Sensul creației* a lui Nicolae Berdiaev (1927) și *Trilogia culturii* de Lucian Blaga (1935-1937), până la *Nostalgia paradisului* a lui Nichifor Crainic (1940), dezbatere care propunea lectura în cheie metaforic-teologică a fenomenului culturii și artei. Asemenea lui Nichifor Crainic, ,,teolog de interferență", despre care Blaga spunea că a făcut din teologie sarea culturii românești, Valeriu Anania pune cultura pe un piedestal înalt, conferindu-i transparențe teologice.

Studiul *V. Voiculescu - ,,liniștea supremă a iubirii"* este o comunicare pe care Valeriu Anania a prezentat-o în Aula Academiei Române în 1984, care reia și amplifică gândurile despre Vasile Voiculescu din volumul de memorialistică *Rotonda plopilor aprinși*.,,Când l-am cunoscut eu, Voiculescu se afla în căutarea isihiei", scrie Valeriu

1Sandu Frunză, *Postfață* la volumul Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 242.
2 Lucian-Vasile Bâgiu, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006, p. 418.
3 Valeriu Anania, *Opera literară IX, Publicistica vol. 2*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 36.

Anania, dezvoltând înțelesul cuvântului isihie astfel: ,,O liniște creatoare, neastâmpărată, în continuă mișcare, dar nu o rotire pe orizontală, ca aceea a vulturilor, ci o largă înșurubare pe verticală, ca învârtirea iederii pe tirs, un urcuș în spirală către înălțimile cele mai de sus, acolo unde se consumă Logodna contemplației noetice"[4]. Dar contemplația nu avea pentru Voiculescu sensul comun, el nu trăia extazul, ci entazul, adică o ,,înmănunchere a sufletului în propriul său interior, o perpetuă angajare în urcușul lăuntric", care presupune inițierea de lungă durată și un atent proces de mortificare. Mai târziu, notează Anania, ,,isihia îi devenise *inspirația însăși* (...). Contemplația avea drept rezultat poezia"[5]. Rodul literar al acestei experiențe este ciclul *Ultimile sonete închipuite ale lui Shakespeare.* Un nou mod de citire a poeziei lui Vasile Voiculescu ni se îmbie în aceste pagini.

Poezia lui Vasile Voiculescu, citită *pe dinăuntru*, este considerată poezia unui harismatic, prin care ,,arta însăși devine rugăciune". Sonetelor voiculesciene li se identifică modelul în *Cântarea Cântărilor,* cel mai frumos poem de iubire din literatura universală, cu careau în comun senzualismul cu substrat spiritual. Anania aplică sonetelor aceeași cheie de citire care i-a fost aplicată *Cântării cântărilor* de către Origen sau Sfântul Grigore de Nyssa: e un dialog între două ființe iubite care are și un conținut alegoric în sensul iubirii dintre Logos și sufletul omului. Sonetele **nu** sunt lirică erotică (s.n.). ,,Voiculescu împrumută limbajul erosului și-l transferă, conotativ, în aria lui agape, dându-i acesteia carnație, relief, culoare, putere"[6], mai scrie Valeriu Anania. Observând numerotarea *Sonetelor* lui Voiculescuîn continuareacelor cunoscute, ale lui Shakespeare, Anania crede că aceasta semnifică ridicarea poeziei pe trepte mai înalte decât ale marelui predecesor, fiindcă erosul poate fi transfigurat și convertit în agape. ,,Ori de câte ori în textul sonetelor se face referire la o *ea*, aceasta nu poate fi decât inima"[7]. Iar atunci când se face referire la un *el,* acela e un prietencare aspiră să devină iubit și mire duhovnicesc: ,,el caută inima poetului, îi iese în întâmpinare, suferă, disperă, o imploră, îi e dor, prin logodirea ei, el își caută propria împlinire, căci creatorul nu e întreg decât împreună cu creația Lui. Logos prin excelență, el e cuvîntător, partener de dialog"[8] Valeriu Anania face totodată diferențieri între Elohim al lui Blaga, Dumnezeul psalmilor arghezieni și Dumnezeul sonetelor lui Voiculescu. Cel din poezia lui Voiculescu e un prieten. Iubirea e un urcuș dramatic, dovadă cele treizeci de trepte ale lui Ioan Scărarul zugrăvite pe peretele nordic al Mănăstirii Sucevița. Prin faptul că Vasile Voiculescu este, pe rând, îndrăgostitul și iubitul, iar isihia lui era aceea a unui poet, mai scrie Anania, el rămâne în spiritualitatea românească un unicat. Isihasmul (tradus în românește prin cuvântul ,,sihastru"), simbol al călătoriei lăuntrice pe un plai ondulat, desprinsă de contextul politic tulbure, primește expresie în literatura română prin poezia lui Voiculescu, ca și prin *Moriția.* Poezia devine ,,locaș al duhului, cămară nupțială". Avem în aceste pagini o încercare de explicare a sonetelor ,,erotice" ale septuagenarului Voiculescu pertinentă și convingătoare.

Plină de miez este interpretarea colindelor românești, în articolul *Colind în durată românească,* dintr-un punct de vedere care este același cu al imnografilor bizantini. Nașterea Domnului se arată a fi ,,mai mult decât o comemorare, mai mult decât un praznic, mai mult decât o noapte festivă; ea nu e numai amintirea evenimentului, ci

4 Valeriu Anania, *Rotonda plopilor aprinși*. *De dincolo de ape*, *Prefață* de Dan C. Mihăilescu, Editura Polirom, 2009, p. 204.
5*Ibidem*, p. 205.
6 Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și *postfață* de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.191.
7*Ibidem*, p. 192.
8 Valeriu Anania, *Opera literară IX*, *Publicistica vol. 2,* Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 84.

evenimentul însuși, tot atât de real ca și acela din Betleem”[9]. Știința imnografilor este echivalentă cu o teologie întreagă, consideră Anania, la fel ca și știința zugravilor de biserici, temă pe care o dezvoltă pe larg în volumul *Cerurile Oltului*. În colinde, mai scrie Anania, ,,istorică nu e numai Întruparea care s-a petrecut cândva, ci și aceea care se petrece acum, sub ochii noștri, înnoită perpetuu de un prezent continuu”[10]. Ideea că există o ,,teologie țărănească” de mare profunzime în colinde a fost dezvoltată și de Costion Nicolescu, arătând că nașterea lui Hristos reprezintă nu numai momentul unei întâlniri individuale în fiecare an de Crăciun, ci și momentul marii întâlniri a umanității cu Mântuitorul ei: ,,Că azi s-a născut Hristos / Domnul cel prea luminos./ Și umblând, tot colindând / Ne-ntâlnim cu Dumnezeu”[11]. P. Evdokimov scrie deasemenea că noi, cei care comemorăm aceste sărbători, devenim ,,*martori oculari* ai evenimentelor Marelui Timp. Totul dăinuie odată pentru totdeauna”[12]. Într-o altă lucrare a sa, Valeriu Anania explică felul cum timpul sacru devine timpul *de acum*, în întâlnirea mistică: ,,*Atunci* s-a petrecut nașterea istorică, *astăzi* se petrece nașterea mistică, pogorârea tainică a lui Iisus în viața noastră duhovnicească. Aceasta este una din tainele creștinismului: în plan istoric, comemorarea evenimentului religios ne face contemporani cu el; în plan duhovnicesc, transfigurarea mistică îl face contemporan cu noi”[13]. Din nou, gândirea lui Valeriu Anania se așează cu grație în *cadrele gândirii populare românești*. Se întîmplă în colinde trăirea despre care vorbea Ernest Bernea, a unui ,,timp calitativ, valorificat interior, spiritual”, semn că ,,țăranul vechiului sat participă la etern chiar în viața de aici”[14]. Imnografia, ca și colindele sunt teologie pură, întrucât ele povestesc despre Întrupare ca fapt care a unit Cerul cu pământul, iar prin aceasta ,,cel din urmă a căpătat o anume transfigurare. În timp ce Fecioara îi oferă Logosului un trup, pământul îi oferă o peșteră în care să se întrupeze. Adăpostindu-L pe Fiul ceresc, peștera devine ea însăși cer, iar Fecioara devine scaun de heruvimi”[15]. Aceasta este, conchide Valeriu Anania, după ce a adunat într-o basma pământul cu Cerul, povestea despre *intimitatea stihială* prilejuită de Întrupare. Iar colindele românești cutează să localizeze evenimentul Nașterii Domnului în spațiul românesc. Betleemul e ,,colo jos”, deci ,,undeva p-aici, pe-aproape, poate fi arătat cu mâna prin fereastră”; nu numai că Pământul devine Cer, dar ,,scena acestui Betleem românesc e populată (…) cu localnicele care aleargă să-și asimileze acest moment de superb maternitate (…). Transfigurarea îi cuprinde și pe locuitorii lui, părtași la misterul Nașterii”[16]. Ei spun Maicii Domnului că-i vor aduce scutece noi și vor înfășa Pruncul Sfânt. Astfel, pământul țării devine ,,pământ în ale cărui scutece și-a încălzit Dumnezeu sfintele Lui piciorușe”, motivându-ne iubirea. Afirmația nu are nici o picătură de iz protocronist, ardoarea acestor rânduri fiind autentică.

La aniversarea unui secol de la publicarea *Luceafărului* eminescian, în 1983, Valeriu Anania aduce un dar al său, publicând în ,,Telegraful roman” articolul *Drama divină a lui Hyperion,* conținând o interpretare particulară a poemului, pornind de la prologul *Evangheliei după Ioan.*Una dintre sursele de inspirație ale poemului *Luceafărul* ar fi fostchiaracesta. Pe o pagină inedită de manuscris eminescian din

9*Ibidem*, p. 124.
10*Ibidem,* p.125.
11 Costion Nicolescu, *Elemente de teologie țărănească*, Editura Vremea, București, 2005, p. 45.
12 Paul Evdokimov, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții,* Traducere din limba franceză de Grigore și Petru Moga, Editura Sofia, București, 2014, p. 136.
13 Valeriu Anania, *Apa cea vie a ortodoxiei. Culegere de texte*, Ediție îngrijită de Nicoleta Pălimaru și Maria-Elena Ganciu, Editura Renașterea, Cluj-Napoca, 2002, p. 237.
14 Ernest Bernea, *Cadre ale gândirii populare țărănești,* Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 156.
15 Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și *postfață* de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 126.
16*Ibidem*, p. 127.

Biblioteca Academiei, se află însemnarea: *Legenda Luceafărului*, urmată de transcrierea autografă a prologului din *Evangheliadupă Ioan*. Valeriu Anania susține legătura dintre cele două însemnări e deliberată, organică și unitară. Hyperion are aceeași natură cu a Tatălui, el este ,,o entitate increată, din vecie coexistentă cu Părintele său, părtaș cu acesta la crearea lumii, întrupat cu menirea de a lumina făpturile și în imposibilitate ontologică de a-și părăsi condiția divină; în el se concentrează cei doi poli ai prologului ioanic, Logosul primordial și Logosul încarnat, ultimul putând deveni asemenea lui Iisus - omul din grădina Ghetsimani - subiectul unei drame existențiale"[17]. Relația dintre el și Tatăl nu este una ,,dintre rob și stăpân, ci dintre fiu tulburat și tată înțelept"[18]. Drama lui Hyperion, mai arată Valeriu Anania, este că nu-și poate părăsi condiția ipostatică. (,,Dar moartea nu se poate"). Luceafărul a fost fără doar și poate părtaș la creație (el vede ,,ca-n ziua cea dintâi / cum izvorau lumine). Deși o corespondență riguroasă în relația cu prologul *Evangheliei după Ioan* nu poate fi dezvăluită, adaugă Anania și nu trebuie căutată o ,,teologie" a lui Eminescu, poemul își distilează esențele ascunse din zborul înalt al *vulturului ioanic*.

Articolul *Dramă istorică și poezie românească*, publicat în 1984 în ,,Contemporanul", explică opțiunea autorului pentru poezia dramatică și, respectiv, pentru faptul istoric transfigurat prin ea, afirmând primatul adevărului artistic asupra celui istoric. În poezia dramatică apar alte legi decât cele ale teatrului propriu-zis, crede Anania, fiindcă ea abordează istoria în dimensiunea ei verticală, sondându-i adâncimile, reconturîndu-i reliefurile, restituindu-i viața lăuntrică, înnobilând-o. ,,Nu istoria e punctul său de plecare, ci ideea poetică, în care istoria se integrează organic și pe care e chemată s-o susțină"[19]. Ea dispune și de cele mai multe mijloace de a resuscita eroul tragic, având *cuprindere mioritică*, adică posibilitatea de a transforma înfrângerea în biruință și moartea în viață și de a proiecta istoria în mit. Menirea poetului nu este de a spune doar ce s-a întâmplat, ci și ceea ce s-ar fi putut întâmpla. Istoria nu este doar fapt brut, ci și mister. Un act de viață poate deveni, sub pana poetului, act de spiritualitate. Faptul istoric devine permanență spirituală. Desenul filigranat al acestor idei transpare în volumul *Greul pământului, opentalogie a mitului românesc* a lui Valeriu Anania, publicat cu doi ani mai devreme, răsplătit cu Premiul Uniunii Scriitorilor din România.

Relația dintre mituri și literatură este abordată în articolul *Mitologia românească*, publicat în 1987 în ,,Revista de istorie și teorie literară". Dând răspuns la o anchetă a revistei (,,Constituie transfigurarea artistică a miturilor autohtone un factor (întotdeauna) benefic pentru dezvoltarea unei literaturi? Și în cazul că da, care anume direcții de preluare a motivelor vi se par cele mai rodnice?"), Valeriu Anania găsește prilejul să vorbească despre creația sa, explicând-o și oferindu-ne ,,un document esențial în înțelegerea intenționalității dramaturgului când și-a scris opera"[20]. Dar și despre copilăria sa, care a avut șansa de a fi desfășurată într-un *spațiumitic*: ,,Copilul din mine era foarte încredințat că în scorbura unui tei bătrân, din apropierea casei, zis al lui Tache, era sălașul Zmeului, un personaj pe care cultura de mai târziu avea să mi-l identifice, cu aceleași atribute, în fantoma Zburătorului (...). În preajma Rusaliilor mă fermecau călușarii"[21]. Astfel că mitologia populară s-a altoit firesc pe opera sa. Într-un interviu acordat la Radio București, Valeriu Anania avea să spună: ,,Mitul românesc, folclorul și sufletul meu sunt

17*Ibidem*, p. 138.
18 Valeriu Anania, *Opera literară IX*, *Publicistica vol. 2*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 75.
19 Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și *postfață* de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p.130.
20 Lucian-Vasile Bâgiu, *op. cit*., p. 409.
21 Valeriu Anania, *Opera literară IX*, *Publicistica vol. 2*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008, p. 113.

congenitale. Restul e meșteșug"[22]. Intrăm prin aceste pagini în laboratorul de creație al artistului. Scrierea poemului dramatic *Mioriţa* nu poate fi despărțită, în memoria autorului, de unduirea unui bucium singuratic din munții de deasupra Mănăstirii Văratic și de versul „Îndulcind cu dor de moarte". Iată cheia de lectură pe care autorul ne-o oferă: „Din exterioară, abstractă și teribilă, moartea devine o realitate interioară, concretă și extatică.(...) Omorul în sine e atât de puțin important încât el trebuie ascuns chiar celor care l-au comis; aceștia trebuie să afle doar despre moarte ca entitate transfigurată. Moartea e un adevăr inițiatic, deci nu la îndemâna oricui, la care se ajunge prin pragurile simbolului. Mai mult, păstorul pare a fi eroul tragic care-și instituie propriul ritual"[23]. Concluzia este că *Mioriţa,* fiind profund românească, este un mit de certă universalitate. Așa cum spunea un critic, fiecare român se naște cu un gând asupra *Mioriței.*(„Fiecare individ din spaţiul românesc se simte îndreptăţit să se considere în chip firesc parte din anonimitatea creatoare care a forjat acest produs"[24]). Gândul lui Anania despre „moarte ca entitate transfigurată" se amplifică și capătă rezonanță în poemul dramatic *Mioriţa*, capodopera dramaturgiei sale. O altă piesa de bază a *pentalogiei mitului românesc, Meșterul Manole* pleacă de la *motivul umbrei,* legat de o amintire a copilăriei:„Maică-mea obișnuia să ne oprească pe noi, copiii, să ne jucăm în apropierea unei case în contrucție, ca nu cumva *să ni se ia umbra*". În *motivul umbrei* vede Anania centrul și expresia mitului originar, „subtilitate care a suferit în timp unele degradări și îngroșări", fiindcă meșterii s-au jurat să zidească nu trupul primei femei, ci umbra lui. Totul în ideea că „omul arhaic gândea mult mai subțire decât cel de după el"[25]. Cu acest *sentiment* (s.n.),care înnobilează*balada Meșterului Manole* și-i îmblânzește asperitățile purces Valeriu Anania la scrierea poemului său dramatic.

Prin valorificarea și regândirea miturilor s-a întâmplat și nașterea piesei de teatru *Greul pământului*, unde mitul principal este cel al Pământului-Mamă, descris de Mircea Eliade. Valeriu Anania a identificat în texte folclorice un cult al Pământului generator și regenerator, pe coordonata viață-moarte-resurecție și a imaginat o remodelare a ființei etnice în orizonturi subliminale, fiindcă eroul piesei, înfrânt de istorie, „se retrage apoteotic în mit".

Și în cazul celorlalte poeme dramatice sau piese de teatru ale sale poate fi identificat un mănunchi de mituri care li s-a așezat la temelie, realizând transferul realului în zona posibilului și valorificând ideea că transfigurarea artistică a miturilor aduce un suflu proaspăt literaturii, venind dinspre adâncurile spiritualității unui neam.

Beneficiind de *marca stilistică* Anania, eseurile sale de teologia culturii sunt unicate în felul lor.

BIBLIOGRAPHY

Anania, Valeriu, *Opera literară IX*, *Publicistica vol. 2*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2008.

Anania, Valeriu, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și *postfață* de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

22 Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Ediție îngrijită și *postfață* de Sandu Frunză, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995, p. 237.
23*Ibidem*, p. 120.
24 Ștefania Mincu*, Mioriţa - o hemeneutică ontologică*, Editura Pontica, Constanţa, 2002, p. 12.
25*Ibidem*, p. 121.

Bernea, Ernest, *Cadre ale gândirii populare țărănești,* Editura Cartea Românească, București, 1985

Bâgiu, Lucian-Vasile, *Valeriu Anania. Scriitorul*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2006.

Evdokimov, Paul, *Arta icoanei. O teologie a frumuseții,* Traducere din limba franceză de Grigore și Petru Moga, Editura Sofia, București, 2014.

Frunză, Sandu, *Postfață* la volumul Valeriu Anania, *Din spumele mării. Pagini despre religie și cultură*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995.

Mincu, Ștefania, *Mioriţa - o hemeneutică ontologică*, Editura Pontica, Constanţa, 2002.

Nicolescu, Costion, *Elemente de teologie țărănească*, Editura Vremea, București, 2005.

FORMS OF THE DEMONIC IMAGINARY IN THE ROMANIAN FOLK TALES WITH ZMEI

Petru-Adrian Danciu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: We proceed from the premise that the demonic imaginary presupposes the observation of old beliefs repressed in what today appears to us as fairy tale or superstition. But they are extremely profound spiritual structures, fractured and seduced by the sacred histories of the newer religious systems. They are extremely effective in the effort of deconstruction, assimilation and demonization of the vital properties of the old beliefs that were practically structured. The Romanian folk dignity with zmei offers some insights into the role of the zmeoaică - the mother of the devil and the zmeu - as a demon incub in attempting to rewrite an old cult of fertility. Virgo's kidnapping is nothing more than an act of "sacred archeology" by rebuilding ritual sexuality on old religious structures without which the inactive fertility of the gods, closely related to nature, would lead to a general degradation. We do not envisage the total reconstruction of a myth, and even less of a rite, than to the extent that in the field of the demonological imaginary is an infusion of syncretic elements with clear meanings.

Keywords: Demonology, fery, Zmeu, Zmeoaică, imaginary

Analiza noastră pleacă de la premiza că expresiile de graniță ale religiozității actuale, generic numite *imaginar demonologic*, sunt la origine constructe ale unor spiritualități care au suferit inițial degradarea. Ca rămășițe, ele au supraviețuind în religiile dominante prin acceptarea acestui statut, dar și mulțumită unor sisteme-cumul de credințe spirituale populare care le-au păstrat. Raportându-ne strict la religiile majoritare, prin constructul de „imaginar demonologic" înțelegem o structură aparent compactă teologic, cu iz de sincretism, supusă preceptelor dogmei, pedagogic direcționată înspre valori morale și exprimări cultice, la rândul lor preluate aproape exclusiv din corpusul tradiției majoritare, patristice, cum este cazul creștinismului. Imaginarul demonologic va fi postat în permanența „gri" a religiei dominante, fiind tratat ca un „produs de graniță", un cumul definit generic drept *rău* sau *malefic*,în care religiile majoritare vor „drena" continuu rebuturi de idei și credințe religioase respinse.

La o primă vedere, aparența haotică a acestor prezențe amalgamate face ca vectorii spirituali, încă activi ai acestor demonologii, să fie greu de recuperat și de interpretat, fără ca cercetătorul să nu își asume riscul gestului său științific. Permanent, cercetarea demonologică face apel la o „hermeneutică de graniță", departe de abordarea generală, din alte perspective științifice, a temei. Perspectiva acurateței științifice se rezumă de obicei la constatarea relației simple între cauze și efecte, fără a risca prea mult pe tărâmul speculațiilor. Or, dacă majoritatea constructelor religioase actuale speculează pe teme imposibil vreodată de dovedit științific, de ce nu și-ar putea asuma și cercetarea demonologică același risc, poate chiar unul mai mic, dacă luăm în considerare faptul că își extrage aceste teme din „lada de gunoi" a marilor religii. Pentru că fără speculație nu există progres, astăzi ne asumăm acest risc.

Pe scurt, cum procedează în general, cercetarea actuală? În cazul posesiunilor diabolice, omul este victimă ori actant magic (privește posesiunea ca act simbiotic). Cert este că devine purtător al demonului, contaminându-și semenii ori natura. Nu se caută, însă, cauza ritualică ce duce la posesiune. În mediul rural, femeia bătrână este în potență

şi act prototipul vrăjitoarei[1] sterpe şi veşnic înfometate. De aici şi motivul furtului de mană. Potenţată negativ, infertilitatea devine o putere. Ea atinge propriul climax odată cu apariţia menopauzei, la fel cum fertilitatea e declanşată de primul ciclu menstrual. În fapt, neputinţa se transformă într-o trăire mistică, ce-i drept, la antipozii „impotenţei" sexuale a sfinţilor detaşaţi de poftele cărnii. La bătrâneţea trupului, vrăjitoarea şi sfântul sunt la fel. Îi diferenţiază doar polarităţile sacrului la care au aderat. Mortificarea corpurilor nu opreşte însă foamea acestora. Câtă vreme trăiesc în trupuri[2], ei trebuie să îşi hrănească această permanentă foame dependentă acum de câmpul spiritual. Astfel, în funcţie de polaritatea religiozităţii personale, sfinţii îşi vor „extrage" energia din Dumnezeu, după cum vrăjitoarea o vor prelua din natură, animale sau chiar din oameni. Practic, toţi cei care-i hrănesc nu mai sunt semenii lor, după cum nici ei, deşi arată astfel, nu mai sunt oameni. Acesta este motivul pentru care trăitorii mutanţi ai sacrului sunt numiţi fie „îngeri în trup", fie „satane". Oare modelul lor să îl imite pe cel al ridicării anticilor zei sacrofagi? Simpatetismul polarităţilor nu dezminte o astfel de abordare. Dacă ajutorul sfinţilor îl constituie îngerii, ajutorul vrăjitoarelor este dat de demoni. Că actanţii spirituali sunt priviţi ca antipodici înţelegem, însă ne întrebăm dacă nu cumva cei din urmă, demonii, nu au fost şi ei, în „tinereţile" lor, la fel de potenţi ca vrăjitoarele ce astăzi îi slujesc.

Astfel ne apropiem periculos de tema cercetării noastre. Dacă pentru istoria religiilor nu este o noutate să constate decadenţa zeităţilor tutelare, pentru cercetarea demonologică, actul „canibalic" de asimilarea a atributelor de putere de către alte spiritualităţi invadatoare devine o prioritate. Este şi situaţia basmului popular cu zmei, a cărui regie considerăm că oferă o lectură nouă din perspectiva reconstructivistă (ritualic) a demonologiei, cu finalitate în imaginarul demonologic monoteist.

1. Intriganta şi intrigatorul

Basmele cu zmei, dincolo de fluctuantele variante oferite de oralitate, pornesc de la un construct regizoral comun în care o fecioară, mai mult sau mai puţin ascultătoare, a cărei unică vină stă în dezechilibrul dintre frumuseţe şi lipsa de înţelepciune, este răpită de zmeul dornic de nuntă. Este dusă pe un tărâm străin şi sechestrată în casă, având-o de obicei alături pe viitoarea ei soacră. În timp ce ea rămâne captivă, zmeul urmează zilnic o „traiectorie" solară. Pleacă dis-de-dimineaţă la vânătoare, pentru ca la amiază să se întoarcă acasă şi a lua prânzul. În crugul soarelui, a cărui putere dogoritoare era atribuită lui Nergal, partea distructivă a zeului Şamaş, el se reaşează în templu, pentru *a stasingur* la altar. Hrana, „nici prea caldă, nici prea rece", nu este altceva decât energia „dospită" a captivei. Pentru că slăbeşte voinţa fecioarei, hrănindu-se din ea, fiecare prânz este ritualic. Înaintemergătorul său este buzduganul, care loveşte poarta casei, deschizând-o. Este simbolul evident al virilităţi, după cum pentru fecioară acesta devine expresia „profetică" a dorinţelor ce urmează a le dezlănţui.

Prezenţa eroului salvator în exact momentul unei astfel de „expuneri" precum şi răspunsul acestuia prin aruncarea înapoi a buzduganului indică împlinirea unei alte profeţii, de data aceasta pentru zmeu. În multe situaţii, zmeul recunoaşte deschis că singurul personaj ce-l poate învinge este eroul salvator. Nu se miră atunci când îl întâlneşte. Îl va considera egalul său, de vreme ce îl lasă să aleagă forma de luptă şi

1 La rândul său, basmul exprimă identic aceeaşi mentalitate. Cf. Adolf Schullerus, *Tipologia basmelor româneşti şi a variantelor lor*. Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne. Traducere din limba germană de Magda Petculescu. Ediţie îngrijită şi prefaţă de I. Oprişan. Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 2006, p. 42.

2 Fenomenul poate fi privit în paralel şi pentru momentul ce depăşeşte ieşirea sufletului din trup. Spre exemplu, dacă trupurile vrăjitoarelor refuză să moară şi după ce sunt îngropate, hrănindu-se în continuare cu cei vii, trupurile sfinţilor fac acelaşi lucru când sunt expuse spre adoraţie credincioşilor. Pentru că doar metodele diferă, în ambele situaţii, cei vii proiectează energia lor vitală asupra celor morţi, menţinându-i ca suporturi pentru o continuă contagiune sacrală.

aceasta doar în măsura în care eroul recuperator îi întrerupe zmeului prânzul, adică accesul la un cumul de energie. Aruncarea buzduganului înapoi nu doar desființează un gest de profetică amenințare, ci implementează o nouă viziune sacrală în sacrul deja existent. Mai mult, oprirea de la hrană a zeului, înfometarea lui și provocarea la luptă pentru jertfa (fecioara) ce așteaptă la altar, exprimă inserția violentă a unui nou tip de religiozitate, despre care vechile credințe aveau informații. Multe dintre aceste aspecte vor fi reluate în acest studiu, detaliind asupra lor.

Important de reținut este că basmul păstrează istoria tragică a ultimelor clipe ale vieții unui zeu al fertilității precum și stingerea unui cult, la fel cum mitul vorbește despre victoria tinerilor zei, aceeași pe care noi îi numim *sacrofagi* (consumatori de sacru).

2. Moartea unui ritual

Din perspectivă demonologică, atât mitul cât și basmul relatează un fapt sacru, perceput ca real, în spațiul religiozității umane[3]. Aceasta se întâmplă pentru că sacrul, odată împărtășit/ revelat, generează în câmpurile imaginarului personal o serie întreagă de constructe-conexiuni sau credințe, până la urmă la fel de solide ca orice altă structură a acestei lumi. Odată împărtășite, ajungem la mit. Pentru demonologie, povestirea mitică a celor mai multe dintre aceste constructe sacrale este și va rămâne varianta religiilor care au învins și, foarte rar, a celor care au supraviețuit victoriilor mitice. Abia în acest ultim caz putem vorbi despre basm. În mitologiile monoteiste (iudaism și creștinism), spre exemplu, zeii vechilor mituri „concurente" sunt coborâți la stadiul de *ființe demonice*, aceasta dacă nu cumva, atunci când se vorbește despre idol, li se neagă total existența/ numele, de altfel un echivalent al morții divine prin neantizare sau uitare. Desființarea statutului cultic prin denigrarea atributelor personale ce-i construiesc unui zeu ritul este un act la fel de distructiv precum procesul antic de subsumare a acelorași atribute de către un zeu sacrofag, impus de cele mai multe ori în urma cuceririlor armate. Indiferent de variantele aduse de căderea lor, victimele deposedate de putere își trăiesc propria „apocalipsă" alături de alte creaturi spirituale inferioare, cândva dușmani cu unele dintre ele. Istoria lor în panteonul zeilor este ștearsă, iar ceea ce rămâne în urma acestei imense deposedări se va păstra în tradiția orală, în basmele și poveștile ce au ajuns până la noi.

Astfel, basmului îi revine rolul de a recupera ceea ce a mai rămas din „cojile" luptelor mitice. Parte dintre aceste povești supraviețuiesc, ajungând să fie tolerate de religia majoritară doar dacă reușesc să pună accentul pe tragedia personală a zeului, insistând asupra ascensiunii victorioase a tinerilor zei veniți din afara vechiului cerc sacral, practic de „niciunde". În urma luptei, actanții își redefinesc polaritățile. Învingătorul, omul mesianic, devine reprezentant al Binelui, după cum învinsul, al Răului. Cei din urmă, zmeii, zeități ale naturii și ale fertilității, sunt nimiciți, uciderea lor confirmând stingerea cultului. Dacă până acum sacrul a slujit conservării *naturii*, de acum înainte, prin intervenția *științei magice* a actantului uman/ eroul recuperator, natura va fi privată de rit și implicit de prezența sacrului. De altfel, pentru creștinism, ea nu mai reprezintă o componentă vitală a vieții spirituale umane a omului. Dimpotrivă, este asociată cu pustiul, prin excelență un spațiu habitual al demonilor (cine alții dacă nu vechii zei renegați) și al tuturor fiarelor pământului. Asaltul anahoreților asupra pustiei, apariția grupărilor cenobiticie și mai apoi a mănăstirilor va duce la un exod în sens invers, al demonilor înspre cetăți. Se marchează astfel începutul unei noi dezordini spirituale prin amalgamarea sacrului în profan. Ajungem treptat la o nouă demonizare a cosmosului,

3 „Imaginarul arhaic, reprezintă o „realitate" mentală a omului societăților tradiționale. În această lume totul era posibil și, mai ales, accesul la transcendență prin intermediul imaginilor și simbolurilor ca expresie ale imaginarului popular" (Ionel Buşe, *O hermeneutică simbolică a basmului românesc*. Cluj-Napoca, Editura Alfa Press, 2000, p. 47).

prima fiind iniţiată de monoteismul iudaic, iritantă până la isterizarea trăirilor spirituale personale şi de grup. Starea de incertitudine sacrală realimentează necontrolat conceptul de „ţap ispăşitor", defulând în acuzaţii de erezie şi magie, „cockteil" a cărui explozie va lumina prin rugurile sale întreaga Europă de-a lungul întregului ei întunecat ev mediu.

În basm, ultima victimă a conflictului între vechea şi noua lume va fi zmeoaica. Motivul zmeoaicei pare bine definit în basmele noastre populare. Considerată prototip al vrăjitoarei, mama zmeului, o creatură bătrână şi rea, este veşnic nemulţumită şi înfometată. Trecută de apogeul puterii fertile, necăsătorită şi cel mai probabil văduvă, o percepem ca pe o zeitate a fertilităţii vlăguite, ce se reface din vitalitatea fiinţelor pe care le-a generat. În basme nu se menţionează că mamele zmeilor ar fi avut vreun soţ, aceasta pentru că ele sunt *vagina dentata*[4], fiinţe care-şi consumă şi incubă cu totul partenerul sexual. Nu poate, însă, să redevină fecioară. Pe scurt, dacă zmeoaica este o expresie totemică pentru fiinţele care în natură[5] îşi consumă integral partenerul după acuplare, acesta devenind hrană atât pentru mamă cât şi pentru fiinţele larvare din pântecele lor, fecioara este avatarul acestui totem. În ea sălăşluieşte „elixirul" revigorant al naturii proaspăt create, capabil de a regenera puterea fertilă a bătrânei zeiţe. Momentul trebuie marcat printr-un act de jertfă ritualic, de magie sexuală, ce ar completa astăzi, demonologia creştină.

În apropierea solstiţiului de iarnă, găsim o zeiţă a naturii îmbătrânită şi, pentru că e sleită de puteri, are nevoie de o sursă vitală de regenerare. Numai o tânără virgină, exact ce ea, zmeoaica, nu mai poate fi, îi poate oferi o astfel de energie. Ea se găseşte, însă, în proaspetele creaţii profane, aflate în ignoranţă, la mare depărtare de sacru, peste „mări şi ţări", centrul şi motivul existenţei lor. Pentru că de ciclul ritualizat al anului cosmic, zeiţa/ zmeoaica nu se poate desprinde fără a nu risca neantizarea, ea îşi va fiul în calitate de „răpitor", capabil, de altfel, să ducă la bun sfârşit ritul hierogamic[6]. Astfel, pe cursul general al regiei basmice, vom încerca să reconstituim ritul.

Pe 22 septembrie începe echinocţiul de toamnă. Zodia *Fecioarei*, a tinerei ce este deja răpită în această lună, i se succede până în octombrie, *Balanţa*, urmând ca „ciclul" fertil să se încheie în noiembrie, cu zodia *Scorpiei/* zmeoaica. Povestea răpirii începe în augustul dogoritor, când *Leul*/ zmeul, al cărui simbol este „soarele rău", Nergal, răpeşte şi sechestrează fecioara. Pregătirea jertfei şi efectuarea ritului nu depăşească, însă, jumătatea lunii octombrie, a cărei zodie este *Balanţa*, simbol al incertitudinii datorate periculosului balans între forţe. În timpul ritului, tânăra îşi dăruieşte întreaga sa energie de viaţă naturii, pe care o pregăteşte pentru intrarea în iarnă. Fecioara trebuie să primească sămânţa zeului până la începutul lunii noiembrie, pentru că această perioadă marchează încheierea ciclului fertil, fiind o lună dominată de *Scorpion*, de bătrâna mamă a zmeului, şi frigul ce-l emană (poate îngheţa apele în plină vară) fiind un antipod al lunii august.

4 Despre demonismul vaginului dentat, v. Roger Callois, *Mitul şi omul*. Traducere din limba franceză de Lidia Simion, cu o prefaţă a autorului. Bucureşti, Editura Nemira, 2000, pp. 1-43.
5 Cf. *Ibidem*, p. 47.
6 „Profanul nu poate fi decât disprețuit, pe când sacrul dispune, pentru a atrage, un fel de dar al fascinației" (Roger Caillois, *Omul și sacrul*. Traducere din limba franceză de Dan Petrescu. București, Editura Nemira, 1997, p. 22), aceasta pentru că în profan se află incubal latent, tot sacrul.

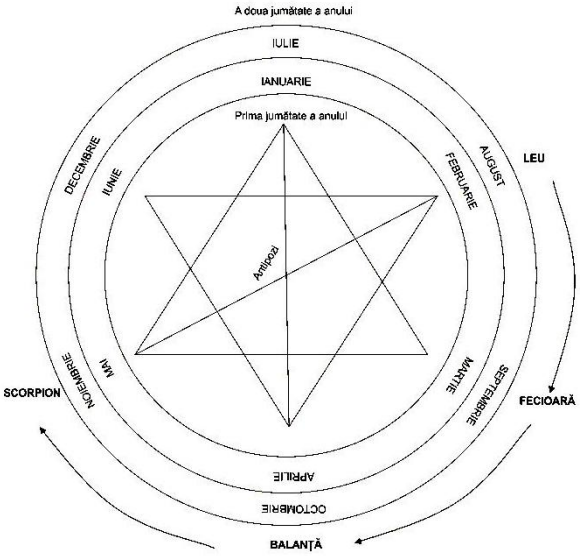


Fig. 1

Pentru a înțelege acest proces, am apelat la două reprezentări grafice. În figura 1 observăm dubla împărțire a anului solar ianuarie-iunie, iulie-decembrie. Prima jumătate corespunde descrierii de început a basmului, a mediului unde urmează să se nască și să crească fecioara. Perioada „saltului" de maturitate, sau trecerea de pe un cerc pe celălalt se întâmplă între lunile iunie și iulie. Ascendentul dezvoltării fertile se continuă abia după ce trecerea de pe un cerc pe celălalt a avut loc, adică între lunile iulie și august. La primul său ciclu, în plină lună august, când fecioara dovedește că poate fi femeie, este răpită. Inițierea în rit începe propriu-zis odată cu zodia al cărei nume îi definește starea actuală, profetizând-o prin număr pe cea viitoare. Este vorba despre luna septembrie cea de a noua lună a anului. Numărul nouă semnifică perfecțiunea împlinită a ciclului de viață, care prin rit, își împlinește destinul pentru care a fost adusă la existență.

Pentru ca sămânța să răsară la timp și natura mamă să-și primească „doza" revigorantă de energie eliberată ritualic, actul sexual trebuia să aibă loc, după cum am spus, cel târziu până la jumătatea semnului *Balanței.* Este timpul când pământul nu-și mai exprimă vitalitatea prin roade. De altfel, acesta este și motivul pentru care basmul descrie rutina zilnică a vânătorii. Pendularea zilnică a zmeului între pădure și casă slăbește paza viitoarei jertfe. Ea nu este supravegheată permanent nici de zmeoaică, care se retrage înainte de momentul (azvârlirea buzduganului) ce marchează întoarcerea acasă a pretențiosului său fiu. După cum vom vedea, *lipsa de control* a „balanței" va fi fructificată de *știința magică* a eroului recuperator. În fine, luna noiembrie punctează finalul inevitabil, prin reușită sau eșec, al sacrificiului *fecioarei*.

Starea pre-ritualică sau pregătitoare nu poate fi identificată cu vechiul statut *profan,* aceasta pentru că răpirea pune început inițierii printr-un *sechestru* a libertății profanului. Libertatea profană este anulată doar în momentul închiderii într-un castel a viitoarei jertfe. Doar în interiorul său, în „grădina castelului" are drept de mișcare. În multe variante de basm, aici va fi găsită de către eroul salvator. Libertatea ei este o iluzie de care este conștientă. În această stare, ea nu poate decât să se supună *voii destinului*, identică cu *un proces de transmutație alchimică*. E sechestrată, așadar, cu un motiv, căci Marea Operă sau transmutarea într-o substanță unică a energiilor combinate prin dizolvarea „sufletului" și a trupului trebuie pregătită din timp, odată cu ermetizarea principalelor elemente care-i compun ființa. Pentru că spațiul nu ne permite să detaliem, vom adăuga doar că, sub

presiunea exterioară a cald (zmeu) – recelui (zmeoaică), energia fecioarei fermentează în ermetizatul vas alchimic (castelul). Ea scapă treptat de sub controlul unei realități duale (trup-„suflet") și implicit conflictuale (stare determinată de tinerețea creatului), până la punctul în care atât energia (încă nu suflet), cât și substanța trupului devin una. De îndată ce efectul este produs, voința personală devine nefolositoare, ea neavând de ce se „agăța", de vreme ce starea actuală este complet diferită de cea originală. Voința se transformă în „zgura" care va fi eliminată din acest proces chiar înainte de momentul acuplării ritualice. Lipsa voinței naște abandonul. El predispune la acceptarea Destinului, identic cu al unei *mutatio* majore și finale, odată cu primirea singurului element venit din exteriorul vasului alchimic, „sămânța" zeului.

Ritualizând potențele sexualității umane – actant spiritual + actant fizic – zeii naturii își revendică ce este al lor: nu doar energia de viață care animă trupul, ci chiar și trupul. Cât despre această energie, ea devine cu adevărat „suflet viu" doar în momentul maturității, al recunoașterii de sine. Este și motivul pentru care ritul dorește să o extragă din existențe fragede, ce nu au cunoscut inițieri, deci rituri de maturitate. Acest „combustibil pur" este capabil de a repune în mișcare „motorul" naturii, în calitate de „casă" a zeilor. O ajută să treacă peste iarna care vine, un anotimp al fricii de neantizare indusă prin somnul cu ale sale valențe letale. E „grozăvia" ciclică a fiecărui an, pentru vechile religii.

Dar nu în aceasta stă, însă, tragedia basmului, ci în intervenția optimistă a eroului salvator. El apare în exact momentul când „vasul alchimic" nu este supravegheat, în punctul când fecioara singură este pe cale să își piardă voința de a fi.

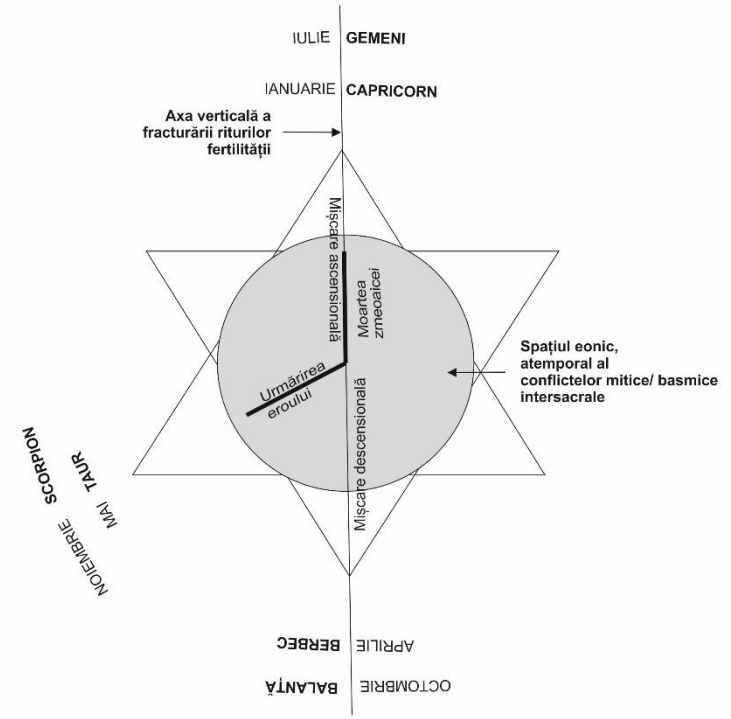


Fig.2

Atunci când o formă de sacru este înlocuită de o alta, apare *fractura sacrală* sau lupta mitică dintre zei. Este un fenomen la fel de violent precum raptul produs de sacru în profan. În încercarea de a explica cum se naște și funcționează noua experiență mitică, am

apelat la o nouă construcţie grafică. Astfel, în figura 2 putem descifra atât cauzele cât şi efectele acestei acţiuni.

Temporalitatea vechiului sacru este ciclică. Circularitatea sa pare ermetică. Ea integrează axele lumilor atât pe verticala, cât şi pe orizontala lor. La fel ca în cazul vasului alchimic, nimic nu iese şi nimic nu ar trebui să intre. Mişcarea circulară este Destinul, pentru că scrie mişcarea aştrilor, succedarea anotimpurilor, viaţa şi moartea, totul derulându-se într-un sistem de reciclare continuă, cu timp propriu, deci infinit. Ce se întâmplă totuşi dacă, din afara acestui sistem, apare un *element de noutate*, un intrus, ce nu doar îşi propune, ci şi reuşeşte să-l penetreze. Mai grav, el îl va secţiona în sfere perfect egale. Acestea sunt etapele ce marchează „apocalipsa basmică".

Pentru regia basmică, expunerea voalată a unui rit ancestral, ce-i drept, astăzi dificil de înţeles, nu reprezintă un element de noutate. Inedită ne apare indicarea acestei prezenţe străine în persoana eroului salvator, a cauzelor şi efectelor acţiunilor sale, brusc generatoare de schimbări de ritm în sacru (circular), precum în inter-sacralitate („lumile" sau tipurile sacre). Aceste potenţe latente şi neştiute zac incubate în aşteptarea unui moment declanşator. Tehnic, este vectorul unei religii venite „de niciunde", adică *din afara* oricărei ciclicităţi sacrale experimentate până atunci. Prin el, noţiunea de „străin" sau „celălalt" primeşte sensul de „satan", de cel care „barează drumul" fluentei curgeri a ritmurilor sacrale. La final, învingătorul devine iniţiatorul unei noi religii. O producţie a ştiinţei magice născută în lumea profană. Ea e capabilă să pună capăt oricărei existenţe cultice prin simpla secţionare a timpului circular. Gestul opreşte procesul de pregătire „alchimică" a jertfei, prin interpunerea eroului între ea şi zeu şi, slăbind actanţii spirituali, să îi învingă, reţinând doar pentru sine („şi au trăit fericiţi până la adânci bătrâneţi") fecioara adusă în starea de *acceptio*. Pentru că ştie sau află ritualul, el ajunge să manipuleze parte din mecanismele sacrului ca mag şi viitor om de ştiinţă.

Este adevărat că doar prin creaţie sacrul îşi dezlănţuie potenţele ascunzându-le în profan. El devine depozitul acestora, sacrul consumându-le, când e slăbit, cu tot cu „ambalaj" (materia)[7]. Acesta este destinul creaţiilor tinere, să fie consumate de sacralitate. Dacă profanul este păstrătorul acestor potenţe, atunci când şi le descoperă, el poate oferi surprize sacrului, prin acte de independenţă. Este un risc ce sacrul şi-l asumă, de aici *posibilitatea* sau profeţia despre prezenţa/ trezirea unui erou recuperator, cunoscută de zmeu. Acesta este şi motivul pentru care zmeul luptă de la egal la egal cu eroul salvator. El nu luptă cu un om, ci cu potenţele activate din acesta. Trezirea profanului începe prin conştientizarea acestor potenţelor, dar şi prin asimilarea treptată a gnozei. Cunoaşterea coagulează energia de viaţă potenţând-o şi focalizând-o într-o singură esenţă sau, în ceea ce religia numeşte *suflet,* acum o entitate aproape imposibil de digerat de sacru fără acordul ei. Fecioara nu are încă suflet. De altfel numeroase credinţe populare exprimă acelaşi idee, că Eva nu a primit suflare de viaţă, ci doar Adam. Astfel profetizatele surprize neplăcute ale profanului devin posibile. Totuşi, declanşatorul trezirii de sine este acelaşi care a iniţiat procesul cunoaşterii: sacrul.

Sigur, în conformitate cu legile profanului, eroul este un oportunist şi un viclean, fără a exclude bunătatea altruistă de care dă dovadă. În natura sa „dual" regăsim semnul zodiacal al *Gemenilor*. Este o zodie a fluctuaţiilor şi luptei continue pentru echilibru, în direcţia manifestării unei constante dominante în „bine". De altfel, zodia, conform graficii noastre, este la antipodul semnului *Balanţei*, aflate în aceeaşi luptă, cu excepţia că aceasta din urmă îşi înclină talerul spre „rău". Pentru că lupta cosmică nu a avut loc încă,

7 Teilhard „vorbeşte despre „puterea spirituală" a materiei" şi mărturiseşte că are o „atracţie extraordinară pentru tot ceea ce mişcă în masa întunecată a materiei" (Mircea Eliade, *Ocultism, vrăjitorie şi mode culturale. Eseuri de religie comparată.* Traducere din limba engleză de Elena Bortă. Bucureşti, Editura Humanitas, 1991, p. 25).

polaritățile de „bine" și de „rău" exprimă aici doar viziunea profanului. Pentru că axa sau antipodul este trasată magic, ea nu trebuie acum decât să fie strict urmată de către eroul recuperator pe ambele ei sensuri.

Actantul uman are acum nevoie de cunoașterea magică a spațio-temporalităților tărâmurilor sacre pe care le va parcurge, precum și a personajelor ce urmează a fi întâlnite, uneori pe ambele direcții de sens ale axei. Următorul lui gest capital în reușita întregii inițiative denotă cunoașterea magică a eludării funcțiilor ce pun în mișcare existențele cosmice. Ce face de fapt? Oferă parte din *propria sa energie* cu scopul de a *reactiva puterile sleite* ale zodiei *Capricornului*, nimeni altul decât calul fermecat, al cărui timp încă *nu este*,prin gestul repetat de îngrijire și hrănire cu jar a calului rege sau vâlva (stăpânul) cailor fermecați. O astfel de *repotențare nenaturală* denotă o cunoaștere „științifică" a modului de funcționare a „vehiculului cosmic", pe care nu doar îl reactivează, ci îl scoate (din grajd), aducându-l și stăpânindu-l în propriul său timp. Împreună vor coborî și urca pe *axă*, scurtcircuitând modul *circular* de funcționare a sacrului. Călătoria sa, purtată în prima etapă descensional, ajunge până la antipod, unde o va întâlni pe fecioara lipsită de voință. Ucide zmeul împlinind „profeția", ca mai apoi să urce cu jertfa pe aceeași axă, evitând prin fugă, întâlnirea cu zmeoaica.

Pentru că nu există vreun precedent la o astfel de acțiune, reacția agentului spiritual este una „haotică", aceasta pentru zmeoaica renunță la mișcarea circulară și pleacă, urmărind în linie dreaptă, fugarii, interferând cu verticala pe care acum aceștia urcă. Moartea sa va surveni nu în urma unei lupte drepte, ci ca urmare a tertipurilor magice. Cert este că nu reușește să-i oprească și nici să iasă din spațiul eonic al conflictelor inter-sacrale.

3. Religiozitatea profanului sau spiritualitatea sacrofagă

Cu toate că zeii sunt uciși și cultul lor distrus, victoria asupra vechiului sacru își are cumva echivalentul în actul religios al exorcismului. Evidentele asemănări sunt evidențiate prin punerea în practică a unei strategii de luptă sau de purtare a unui conflict deschis cu forțele care, odată învinse, sunt damnate/ demonizate. Eroul/ preotul nu este preocupat de echilibrarea forțelor în lumea creată, ci de impunerea unui singur tip de forță, bazată pe reconsiderarea sacrului din perspectiva controlului profan, identificat cu Binele. Știința magică a eroului recuperator de „suflet" este un construct în multe privințe identic exorcismului. E suficient să amintim de „alianța" dintre „sufletul" fecioarei și cel al eroului, comparabilă cu relația stabilită în urma conexiunii dintre preot și sufletul „bolnavului". Dacă în basm cei doi fug de zmeoaica care-i urmărește cu „o falcă-n cer și una pe pământ", exorcistul caută să-l salveze[8] pe posedat de asalturile demonului, „fugind" înspre Hristos. În fine, dacă asupra zmeoaicei sunt proiectate diferite obiecte, asupra demonului sunt aruncate diferite substanțe.

Rescrierea sacrului după noile priorități aduce cu sine, așa cum am spus, o demonizare a cosmosului. Astfel, dacă până la momentul „căderii", zmeul este un tânăr zeu al fertilității, acum e cunoscut ca demon incub al infertilității; după cum zmeoaica, generatoare de viață, devine un demon feminin al uciderii de prunci, la fel ca Lamasthu, Lilith sau la noi, Avestița.

8 Callois avea dreptate atunci când afirma că „trebuia un prim început, un prim exorcist, pe care nimeni nu l-ar fi exorcizat" (Roger Callois, *Abordări ale imaginarului*. Traducere din limba franceză de Nicoleta Baltă. București, Editura Nemira, 2001, p. 113). Acesta este eroul salvator.

În demonologiile semite, demonii se pot înmulți între ei, cu oameni sau cu animale, de aici și mulțimea speciilor hibride[9], de altfel, reprezentate iconic. Dacă se pot înmulți, ei pot muri. Creștinismul le-a șters această urmă de fertilitate, oferindu-le în schimb nemurirea. Pentru că nu mai pot fi uciși de oameni (eroi, magi și vrăjitori), ei vor fi judecați de către Dumnezeu. Discuția despre imensele dezavantajele ale unei astfel de teorii nu își are, însă, rostul aici.

Demonologia semită ia serios în discuție, dovadă stau descântecele păstrate, polarizarea sexuală a ființelor demonice, opusă prin toate acțiunile ei, fertilelor emanații ale zeilor, deșertate peste creație și, uneori, chiar peste oameni. Conform demonstrației noastre, am arătat că demonii infertilității au fost, inițial, puternice zeități ale fertilității. Cu toate că sunt deposedați de atribute și detronați cultic, chiar dacă treptat, ei cad în uitarea spiritualității majoritare, își fac totuși simțită prezența când sunt chemați. Dovadă stă încă existența practicării peste tot în spiritualitatea creștină a exorcismului. Pentru că marii zei sacrofagi nu reușesc să impună o permanență spirituală, vechile existențe renasc constant. Ele sunt readuse la viață de actanții umani, pe aceeași verticală, acum un precedent folosit în știința magică. Ea nu dispare, deci, după revenirea în profan a eroului salvator.

Vom încadra basmul cu zmei răpitori de fecioare în această mișcare de rezistență a unei minorități spirituale în fața instituțiilor religioase oficiale. Câtă vreme ritul supraviețuiește în basm, prin intermediul sacrei oralități populare, putem vorbi nu doar de o reală rememorare mitică, ci și despre repetata înviere și moarte a zeilor fertilității, prin însăși puterea cuvântului creator. În fine, pentru basm, recuperarea fecioarei dovedește o gravă cădere a sexualității în profan, în pornografie. Motiv pentru care, ca gest de respingere, găsim la gnostici scârba față de o lume eminamente a oamenilor, religioasă, dar fără sacru, și atee.

BIBLIOGRAPHY

Bușe, Ionel. *O hermeneutică simbolică a basmului românesc*. Cluj-Napoca, Editura Alfa Press, 2000,

Caillois, Roger, *Omul și sacrul*. Traducere din limba franceză de Dan Petrescu. București, Editura Nemira, 1997.

Callois, Roger, *Mitul și omul*. Traducere din limba franceză de Lidia Simion, cu o prefață a autorului. București, Editura Nemira, 2000.

Callois, Roger, *Abordări ale imaginarului*. Traducere din limba franceză de Nicoleta Baltă. București, Editura Nemira, 2001.

Cosma jr., Aurel, *Mitologia românească. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor*. Ediție îngrijită și prefață de I. Oprișan. București, Editura Vestala, 2015.

Eliade, Mircea, *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale. Eseuri de religie comparată*. Traducere din limba engleză de Elena Bortă. București, Editura Humanitas, 1991.

Schullerus, Adolf, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor*. Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne. Traducere din limba germană de Magda Petculescu. Ediție îngrijită și prefață de I. Oprișan. București, Editura Saeculum I.O., 2006.

9 În basmul popular românesc sunt amintiți uriașii și căpcăunii (v. Aurel Cosma jr., *Mitologia românească. Cosmogonia. Originea omenirii. Lumea spiritelor*. Ediție îngrijită și prefață de I. Oprișan. București, Editura Vestala, 2015, pp. 114-117).

THE PROMISE OF A COSMIC WEDDING – NUNTĂ ÎN CER, MIRCEA ELIADE

Carmen Ioana Popa
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:In this study, we present the breaking of the pair in the tellurian plane as described in the novel Nuntă în cer by Mircea Eliade. The novel appeared in 1938 and it stands on the portrait of the protagonist in two moments of her life: youth and maturity. In the novel, we come across the confessions of the two men who existed in the life of Ileana-Lena. Love must transcend to recover purity through a cosmic wedding, which has no tellurian fulfillment. We encounter a permanent incompatibility of the time between the pairs in the pages of the novel, which will make us enter on a realm of uncertainty as well on the realm of thanatos through the woman `s death. There is a desire to recover the primordial unity, retrieving the self through the other, an entrace in the sacred. The erotic games begin with a dance that dampens their senses and everything becomes a manifestation of duality, and we can discuss about animus/anima problem. The entire novel is under the sign of Mircea Eliade's theory of coincidentia oppositorum.

Keywords: child, wedding, break, search, dance

Ratarea perechii conduce la destrămarea ființei care era unită cu jumătatea ei. Separarea aduce suferință și nostalgie, iar în unele cazuri o decădere a propriei ființe. Lipsa jumătății distruge echilibrul acestei lumi. Această ratare devine un naufragiu al propriei ființe și o căutare permanentă a sinelui. Androginul este ființa perfectă care a existat la începuturi și despre care se crede că se va forma din nou, la sfârșit. Starea privilegiată pe care o are această ființă devine scopul omului care își dorește să se regăsească pe sine prin celălalt.

În cadrul romanului ne confruntăm cu problema animus/anima. Potrivit concepției lui Jung, anima este de natură feminină în inconștientul bărbatului, iar „animus (...) reprezintă indicele masculin al inconștientului femeii. Astfel spus, anima este componenta feminină a psyché-ului bărbătesc, iar animus este componenta masculină a psyché-ului feminin (JUNM, 125, 446). În funcție de perioadele istorice, sufletul, acest arhetip al femininului, este mai mult sau mai puțin activ."[1]

Titlul romanului este unul foarte sugestiv pentru cele două perechi pe care le întâlnim în paginile cărții. Din titlu deducem, deja, faptul că iubirea perfectă nu are îndeplinire în plan teluric, ci trebuie să transceadă, pentru a cunoaște adevărata unire a contrariilor și a sufletelor, într-un plan ceresc, unde nunta devine una transcendentală, la acest eveniment participând întregul Cosmos. O astfel de iubire nu-și poate avea împlinirea într-o lume efemeră și superficială, iar ruperea perechii în plan teluric poate conduce la o reînnodare în plan cosmic. În paginile romanului remarcăm modul în care se dorește refacerea figurii arhetipale a androginului și felul în care acest androgin nu are împlinătate în plan terestru, perfecțiunea lui atingându-se doar în plan celest. Evadarea din timpul concret evidențiază dorința de refacere a echilibrului primordial, perfecțiunea începutului, împlinirea ființei prin contopire. Iubirea totală este un miracol în viața personajelor care se luptă într-un labirint care îi conduce spre regăsirea propriului sine,

1Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 879.

femeia fiind umbra unei zeițe absolute. Ileana poate fi asemănată cu zeița Pământului, astfel că putem vorbi de o nuntă între Pământ și Cer în perechea Ileana-Mavrodin, însă iubirea lor nu are rod. Cerul, Mavrodin, are rolul de călăuzitor al Ilenei spre moarte, Ileana fiind însoțitoarea Cerului. În nunta cosmică dintre Pământ și Cer vorbim despre fecunditate, lucru care nu se întâmplă în cazul niciunei perechi din roman.

Romanul prezintă iubirea a doi bărbați pentru aceeași femeie: Ileana-Mavrodin și Lena-Hasnaș. Cei doi bărbați se întâlnesc la vânătoare și își povestesc unul altuia iubirea lor pentru o femeie despre care ei nu mai știu absolut nimic. Ea devine o nălucă în viața lor, care a dispărut lăsând în urma sa amintirea unei iubiri totale. Însă cei doi nu realizează că vorbesc despre aceeași femeie, poveștile lor de dragoste având loc la un interval de 8 ani. Putem vorbi de un anumit tragism al celor două povești, o rupere a perechii pentru o continuare în transcendență. Confesiunile au loc într-un sanctuar, o pădure cu brazi. Acest lăcaș devine locul în care se oficiază iubirea pentru femeia care le-a marcat viață. „Pentru psihanalistul modern, pădurea simbolizează inconștientul datorită întunecimii și a înrădăcinării sale adânci. Spaimele iscate de pădure, asemeni spaimelor pline de panică, s-ar datora, după opinia lui Jung, fricii în fața revelațiilor inconștientului.”[2]

Mărturisirile celor doi au loc noaptea, moment al meditației, în care inconștientul iese la suprafață, așteptând lumina zilei de mâine. Noaptea poate fi considerată în acest caz apăsătoare, fiind o reflexie a tragismului perechii, iar lumina zile sugerează un nou început, când totul pare mai ușor, iar durerea nu apasă pe umerii bărbaților precum noaptea o face. Aceste confesiuni au darul de a purifica sufletele celor doi, iubirea devenind o dovadă a spiritului îndrăgostit care a fost chinuit și care încă suferă. Ambele povești se învârt în jurul rodului iubirii, pe care unul în dorește și celălalt îl respinge. Putem remarca o anumită incompatibilitatea a timpurilor din perechi: Ileana și Mavrodin - ea ajunsă la stadiul maturității în care își dorește un rod al iubirii, iar Mavrodin neavând maturitatea necesară de a accepta o altă ființă între ei, în afara propriilor sale creații - cărțile; Lena și Hasnaș, el ajungând la maturitatea necesară în care simte nevoia de un rod al ființei iubite, ea, mai tânără neacceptând ideea de a avea un copil atât de repede. Dorința femeii nu îi poate modela pe niciunul dintre bărbați, ei nu au capacitatea de a o înțelege și a o iubi așa cum este. Apare incapacitatea comunicării în ambele cupluri, care duce la destrămarea perechii. Povestea romanului intră pe tărâmul thanatic, iubirea nefiind de ajuns într-o astfel de lume.

Copilul este puntea de legătură care asigură nemurirea cuplului. Prin intermediul acestui rod ei devin un singur trup. „Dar cum devin ei un singur trup? După cum ai lua aurul cel mai curat și l-ai amesteca cu alt aur, tot așa se întâmplă și aici: topiți unul într-altul de plăcere, femeia primește în ea sămânța bărbatului, o crește și o hrănește și, după ce și-a îndeplinit partea ei, o dăruiește bărbatului. Copilul este o punte între bărbat și femeie, astfel că toți trei: bărbat, femeie și copil devin un singur trup, copilul unindu-i din ambele părți. După cum două orașe despărțite printr-un râu, devin unul singur dacă le leagă un pod, și-n cazul de față, ba încă mai mult, căci aici puntea ce-i unește este de aceeași esență cu ei. Precum capul și trupul formează un singur trup, separate de gât, deși nu atât de separate, cât unite, căci gâtul este intermediul celor două... De aceea, cu drept cuvânt, se precizează că vor deveni «un singur trup», uniți fiind de trupul copilului. Dar oare, atunci când nu există copii, cei doi rămân despărțiți? Nu, căci împreunarea sexuală îi unește: ea amestecă trupurile și le confundă. Ca atunci când amesteci mirodenii în untdelemn, tot așa și în cazul de față.”[3]

2*Ibidem*, p. 685.
3Georges Habra, *Iubire și senzualitate*, traducere Dora Mezdrea, București, Editura Anastasia, 1994, p. 82.

Bărbatul şi femeia se unesc şi se contopesc, se regăsesc şi se reîntregesc, formând o singură fiinţă completă. „Prima idee este că bărbatul şi femeia sunt două jumătăţi ale aceleiaşi fiinţe. Pentru a demonstra aceasta, Sfântul Ioan Hrisostom se sprijină pe următoarele considerente:

1. Pe felul în care a fost creată femeia: ««Domnul a luat una dintre coastele lui şi a făcut femeia» (Gen. 2, 21). Minunate sunt cuvintele acestea şi covârşitoare pentru mintea noastră! Căci toate câte sunt făcute de Dumnezeu sunt aşa. Nu mai puţin minunată e facerea bărbatului din pământ. Şi ia aminte, câtă bunăvoinţă în Scrierea dumnezeiască, ce cuvinte foloseşte, ca să fie pe înţelesul nostru!». Facerea aceasta este misterioasă în ea însăşi. Dar este şi întrucât reprezintă o «taină» (...): ««Pentru că noi suntem mădulare din trupul Său, din carnea Lui şi din oasele Lui» (Efes. 5, 30). Tot aşa cum Eva a fost făcută din coasta lui Adam, şi noi suntem din coasta lui Hristos. Căci atunci când Hristos a fost înălţat pe cruce, bătut în cuie şi a murit, unul dintre soldaţi I-a împuns coasta, din care a ieşit sânge şi apă: din acest sânge şi din această apă a fost constituită Biserica; spre mărturie El Însuşi spune că: «Dacă cineva nu este născut din apă şi din Duh, nu poate să intre în Împărăţia lui Dumnezeu» (In. 3, 5). (...)».

2. Pe faptul că nici unul dintre cei doi nu poate zămisli fără celălalt. Pentru a ilustra această afirmaţie, Sfântul se referă eliptic la Iacob (cu siguranţă la cuvintele pe care i le-a spus Raşelei care voia de la el un fiu: «Sunt eu în locul lui Dumnezeu Care te-a lipsit de rodul pântecului?» - Gen. 30, 2) şi la «Maria, mama lui Hristos» (fără îndoială la: «Cum se va face lucrul acesta, fiindcă eu nu ştiu de bărbat?» - Lc. 1, 34), dar şi la cuvintele: «Bărbat şi femeie i-a făcut», care vin imediat după: «l-a făcut» (Gen. 1, 27).

3. Alcătuirea însăşi a trupului, pare Sfântul a spune, vădeşte că sunt două jumătăţi.

4. În sfârşit, distribuţia unul faţă de celălalt a rolurilor de «cap» şi «trup» între bărbat şi, rspectiv, femeie."[4]

În prima parte a romanului apare povestea de dragoste a perechii Ileana-Mavrodin. Femeia este surprinsă, aici, în stadiul de maturitate, în momentul în care iubirea nu-i este necunoscută, chiar suferind din pricina ei. Întâlnirea dintre ea şi Mavrodin este pusă sub semnul unei vrăji, femeia fiind parcă ruptă dintr-o altă lume, care nu se coboară în efemeritatea lucrurilor care se petrec în jurul ei. Însuşi Mavrodin descrie iubirea ca fiind ceva în mâna căruia te abandonezi care te face să uiţi de propria persoană pentru a întâmpina o iubire totală: „Mă întreb, bunăoară, dacă nu cumva în ziua în care am început să iubesc nu s-a întâmplat *ceva* lângă mine, ceva pe care eu nu l-am văzut sau pe care nu l-am înţeles şi prin ignorarea căruia m-am abandonat, fără luciditate, cu totul iresponsabil, întâmplărilor. Te trezeşti că ai devenit ceva, aproape fără să-ţi mai aminteşti începuturile acestei transformări."[5] Iubirea devine un vis, în interiorul căreia se pierde orice urmă de luciditate şi identitate, contopirea fiind ceea ce descrie o dragoste totală. Iubirea descompune fiinţa pentru a se impregna cu fiinţa iubită. Fiinţele se descompun pentru a se reuni într-o singură făptură, cu o singură identitate, având pecetluit în inimă doar dragoste. Iubirea dintre cei doi este o reintrare în centru, o refacere a unităţii primordiale, devenind un androgin terestru care are nevoie de sacralizare prin nunta din cer. Această nuntă devine ascensiunea spre androginul perfect care se va reuni pentru a dărui plenitudine şi echilibru. Din punct de vedere spiritual, cei doi vor transcede spre o nuntă divină, în care unirea este una desăvârşită. Prin această pereche remarcăm o reflexie a sacrului, pe care, în cele din urmă, îl ratează, ieşind din centru. Mavrodin, prin natura sa de artist, conştientizează intrarea pe un tărâm al unităţii primordiale, intrând fără să

4*Ibidem*, pp. 82-84.
5 Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, prefaţă de Dan C. Mihăilescu, fişă bibliografică şi referinţe critice de Lucian Pricop, Bucureşti, Editura Cartex 2000, 2013, p. 30.

observe, şi pe un tărâm al morţii. Moartea este cea care le-ar fi putut aduce nunta din cer, o eternizare a androginului perfect. Prin îmbrăţişările lor, ei reunesc androginul separat al lui Platon. Dezbinarea survine în momentul trezirii, când Mavrodin simte nevoia de a crea din nou. Această creaţie se realizează în concret, nedorind copilul care le putea asigura nemurirea. Îmbrăţişările erau o modalitatea de a intra în contact cu absolutul, de a se sacraliza, dar ruptura care se instaurează încet, îl va face să rateze centrul şi regăsirea propriului sine prin perechea sa din plan terestru şi celest. Timpul relaţiei dintre cei doi a fost unul de ordin sacru fiind un veşnic reînceput prin îmbrăţişările în care se contopeau. Această pereche readuce în prezent androginul existent într-un timp mitic, recreând un ritual de iniţiere în misterele lui Eros. Intrarea în centru este o intrare în *illo tempore*, loc în care ascensiunea este posibilă. În acest stadiu, Mavrodin are revelaţia Cosmosului, contopirea lor fiind o deschidere spre *illud tempus*, intrare pe care o ratează. În cazul celor doi putem vorbi de *coincidentia oppositorum*, masculinul cu femininul îmbinându-se în perfecţiune ca o singură fiinţă.

Întâlnirea dintre ei are loc la o petrecere, moment în care el o analizează, îi observă silueta subţire, însă parcă o presimţire îl face să gândească faptul că: „Undeva, prin apropiere, în ţară, în străinătate, trebuie să existe un soţ, un bărbat pereche. Nu ştiu de ce, mi se părea făcută pentru tovărăşie. Straniu..."[6] Acest straniu simţământ este trecutul femei de care bărbatul nu ştie, şi poate ceva din felul ei de a fi îl face să simtă prezenţa unei umbre în spatele ochilor ei. Tristeţea, melancolia femeii sunt insuflate de această poveste de dragoste care o urmărea din umbră. Dansul lor pare un dans al astrelor, o ieşire din timp şi spaţiu, în care trupul nu mai este material, ci se topeşte pentru a-l cuprinde pe celălalt. În dansul lor imaterialitatea se face simţită, chiar Mavrodin meditând asupra acestui lucru: „Aş fi vrut, poate, să mă scutur, să mă smulg din beatitudinea aceea indiscretă, căci eram tot timpul conştient că mă aflam în mijlocul unor oameni streini, cu ochii lor poate mă măsoară cu mirare şi ironie, dar îmi era peste putinţă să las mâna Ilienei. Nici măcar nu o strângeam: o păstram, pur şi simplu, înghiţită în palma mea..."[7] Această „înghiţire" a mâinii sugerează o prelungire a femeii în corpul bărbatului, o legătură androginică care se va curma în cele din urmă. Dansul îi ameţeşte, îi face să uite de ceilalţi şi să formeze o pereche, iar povestea lor de dragoste este o încercare de regăsire a vrăjii acelui prim contact în vârtejul dansului, o permanentă încercare de reintrare în Centru. Dansul devine un limbaj al iubiri, pe care cei doi încearcă să-l regăsească, deoarece „acolo unde cuvintele nu mai sunt de ajuns apare dansul."[8] Frenezia dansului absoarbe timpul, aruncând o vraja asupra perechii, contopirea trupului şi a sufletului, iar veşnicia momentului se impregnează în identitatea lor. Eliberarea acestei veşnicii este ceea ce va căuta Mavrodin mai departe în dragostea şi relaţia lui cu Ileana. Ochii fetei fiind călăuzitori pentru că: „ochii Ilenei nu mă mai lăsau să mă pierd"[9]. Ileana pare ruptă dintr-o altă lume, pare eternă, iar parfumul ei devine o încântare pentru simţurile bărbatului, iar puritatea din seara întâlnirii lor este ceea ce îl atrage pe bărbat. Această puritate bărbatul o caută pe tot parcursul relaţiei lor. Această permanentă căutare devine o pierdere a ceea ce ar trebuie să fie, o continuă tânjeală după ceva trecut, fapt ce nu-i permite bărbatului să o descopere pe Ileana şi în alt mod. Pe parcursul relaţiei, bărbatul observă îngândurarea femeii şi tăcerea ei, o absenţă bruscă devine o evadare în trecut. Această dualitate şi bruscă absenţă, Mavrodin o observă şi se frământă. Însă sărutul, această pecetluirea a legământului între îndrăgostiţi, aduce pierderea lucidităţii şi a identităţii pentru că

6*Ibidem*, p. 34.
7*Ibidem*, p. 39.
8 Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 325.
9 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 40.

Mavrodin i-a „cuprins capul cu mâinile și i-am sărutat buzele. Am simțit cum se pierde, caldă, în brațele mele..."[10]. Încă de la început, Mavrodin o recunoaște pe Ileana ca parte din sine, jumătatea de care a fost dezbinat, și care i-ar putea aduce o stare de beatitudine prin contopirea primordială.

Ileana îi mărturisește că „ea iubise, cândva: «o mare, unică dragoste»"[11], iar acest lucru îl urmărește pe Mavrodin. Această unică dragoste devine o umbră care întunecă iubirea și speranța bărbatului. Unirea lor este una desăvârșită, iar iubirea femeii devine pentru bărbat o împlinirea a ființei de care nu a avut parte și pe care poate nu o va mai întâlni vreodată. „Mi-ar fi fost peste putință de închipuit, mai înainte de a o fi cunoscut și iubit pe Ileana, că omul se poate uni atât de desăvârșit, că dragostea poate împlini într-atât ființa. (...) am simțit-o, de astă dată, ca o împlinire îngerească a ființei mele..."[12] Plecarea lui la niște prieteni este doar o certitudinea asupra faptului că ei nu pot sta separați, distanța devine o durere, iar scurgerea timpului până la reîntâlnirea lor devine o eternitate.

Se evidențiază androginia în perechea celor doi, ei se contopesc, pierzându-și identitatea și trupul pentru că: „parcă nu mai era îmbrățișarea contopirea cea din urmă, când cu adevărat se topeau contururile, dispărea carnea, ne uitam respirația, mistuiți amândoi de o singură - însângerată și nesățioasă - gură. De mai multe ori, am nădăjduit că la capătul răpirii aceleia vom întâlni, împreună, moartea. (...) Ileana se născuse numai și numai pentru mine. Am avut revelația adevăratului înțeles al strigătului: *a mea - al meu!*"[13] Mavrodin construiește împreună cu Ileana un spațiu sacru, cei doi fiind răpiți din concret și aruncați în *illo tempore*, în care contururile se pierd, având revelația Centrului, loc în care Cerul și Pământul se întâlnesc. Labirintul în care pătrund are menirea de a fi o inițiere în tainele Cosmosului, fiind un spațiu mitic și religios, doar cei inițiați au accesul spre această plenitudine. Încercările prin care trece această pereche au menirea de a le deschide poarta spre sacru, însă ratează nunta cosmică.

Această contopire aduce pierderea dorinței de a mai trăi într-o astfel de lume, iar moartea devine o ultimă instanță a supraviețuirii lor într-un cu tot alt tărâm. Această androginie a ființei se sugerează prin contopirea lor într-o îmbrățișare care pare să le răpească luciditatea și spațialitatea. Această pierdere de sine devine o regăsire a perechii primordiale, o eliberare a spiritului, o desăvârșire totală a ființei. Începuturile lumii se regăsesc în trupul Ilenei, Mavrodin vorbind de oul cosmic care se găsește în străfundurile ființei iubite. Ileana devine Centrul, izvorul vieții, Mavrodin putând avea absolutul prin intermediul ei. Mavrodin meditează asupra condiției sale actuale, ar dori ca el și Ileana să fie „pentru totdeauna împreună, legați într-un singur trup cosmic"[14], iar ruperea îmbrățișări survine cu despicarea ființei androginice deoarece viața telurică este efemeră, iar ruptura ființei este moartea identității formate și a omului. Dragostea în care a fost atras bărbatul îi curmă dorința de a mai crea ceva din scrisul său. Dorința femeii de a avea un copil nu-i este pe plac lui Mavrodin, el considerând iubirea lor prea supremă pentru a putea rodi în această lume. El spune: „mi-e teamă că iubirea noastră s-ar putea adultera dacă ar rodi aici, pe *pământ*, subliniai eu ultimele cuvinte. Ar deveni altceva; poate tot atât de prețios, dar nu atât de pur, de desăvârșit."[15] Acest fel de a vedea iubirea lor este ceea ce aduce sfârșitul relației lor. Însă Mavrodin este cel care greșește pentru că un copil ar reda puritate relației lor, lucru pe care bărbatul nu-l poate înțelege deoarece nu crede că relația lor se poate consuma în această lume. În acest punct o putem considera pe Ileana o

10*Ibidem*, p. 47.
11*Ibidem*, pp. 52-53.
12*Ibidem*, p. 56.
13*Ibidem*, p. 58.
14*Ibidem*, p. 59.
15*Ibidem*, p. 69.

zeiță a Pământului, care are capacitatea și dorința de a procrea, însă destinul îi este curmat de Mavrodin care nu îi înțelege adevărata sa natură. Mavrodin se vede promis cerului, tinde spre absolut, în timp ce Ileana se hrănește din dorința ei de a zămisli.

„Analizând mai atent personalitatea uamană (...) observăm că bărbatul evoluează pe multe planuri abstracte, dar se îndepărtează de nucleul ființei sale, deci oarecum se rătăcește, în structurile specifice ale experienței sale. Femeia, deși nu evoluează pe multe planuri, rar se rătăcește; și structurile complicate ale Bărbatului au mai puțină relevanță pentru ea decât intimitatea ființei. Bărbatul comunică prin structuri; Femeia, prin nucleu. Astfel, ea este extrem de sensibilă și vulnerabilă, deoarece este mereu în contact cu interiorul ființei sale. Bărbatul, care se poate îndepărta de nucleul sensibil, prin structurile sale, este obiectiv, practic, dar într-o oarecare măsură [capabil să își reprime sensibilitatea].”[16] Femeia are capacitatea să privească în profunzimea lucrurile, iar prin gingășia ei este capabilă să trezească și să ofere iubire. În schimb, bărbatul este în permanentă căutare a ceva, fără să înțeleagă ce anume, pierzând din vedere lucruri mult mai important, iar menirea femeii în iubire este de a-i arăta calea spre interiorul ființei.

Ruptura care survine între ei este momentul în care Ileana renunță la rodul pântecelor ei înainte de a-i da naștere, iar faptul că bărbatul pretinde că este neștiutor întărește mult mai mult zidul care s-a interpus între ei. Dispariția femeii din viața lui este ca o prăbușire a tărâmului unde își înălțase iubirea. Însăși femeia la un moment dat îi mărturisește că doica din copilărie i-a prezis că această dragoste totală îi va duce sfârșitul și că ar trebui să se ferească de ea. O astfel de dragoste în imensitatea ei pare a fi sortită să nu dăinuie în această lume, locul ei fiind într-o altă lume, unde ființa unită să nu mai poată fi despicată.

Mavrodin îi mărturisește lui Hasnaș că el încă o așteaptă și că tot timpul își închipuie că ea la un moment dat se va întoarce, iar cartea pe care o scrie este felul lui de a-i cere iertare femeii care i-a dăruit androginitatea primordială și pe care, el prin felul său de a fi a reușit să distrugă ceva ce îl înălțase deasupra tuturor (titlul cărți este *Nuntă în cer*). Putem vorbi, în acest caz, de metatextualitate, despre scrierea unui roman în roman, după model gidian.

„O imagine extrem de simplificată a îmbrățișării lor poate fi vizualizată ca lumină și profunzime. Lumina de la Bărbat, profunzimea de la Femeie. Îmbrățișarea lor este intimă; dacă privim simbolul antic chinezesc, Yin și Yang, (...) observăm că lumina, Yang reprezintă Bărbatul, iar partea întunecată, Yin, Femeia; dar în fiecare, există o părticică din celălalt.”[17]

O primă întâlnire dintre Lena și Hasnaș are loc în tren, pe când el avea 24 de ani și ea 15. Bărbatul este impresionat de ochii ei, iar după această primă întâlnire Hasnaș uită de ea până când după vreo 7-8 ani o zărește din nou în casa unei prietene. Și de această dată, bărbatul remarcă puritatea ochilor ei: „Era foarte frumoasă, dar avea una dintre frumusețile pe care le descoperi abia în urmă; ceea ce te izbea în chip deosebit în Lena era distincția trăsăturilor sale, puritatea privirilor.”[18] Frumusețea ei și puritatea cu care este învăluită toată ființa ei îl împresoară în vârtejul dansului. Și de această dată, dansul devine un limbaj, o apropiere a perechii: „Țin minte foarte bine, un tango *Always*, care era la modă atunci, prin 1924. Mi-am dat seama că dansa foarte corect, dar simțeam că apropierea mea o turbura, o neliniștea. Asta mă măgulea.”[19] Însă dansul acestei perechi nu

16 William Henderson, *Suflete pereche. Adevăratul sens al existenței*, versiunea în limba română - Adriana Crăciun, București, Editura RBA Media, 2011, p. 28.
17*Ibidem*, p. 29.
18Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 114.
19*Ibidem*, p. 115.

îi vrăjește pe cei doi ca în cazul perechii Ileana-Mavrodin. Hasnaș nu poate vorbi de dragoste din acest moment, el poate nu are capacitatea de a simți cum femeia se poate topi și deveni parte din propriul său trup. El simte doar o anumită emoție în clipa atingeri care nu se poate compara cu simțămintele lui Mavrodin. Prin condiția sa de artist, Mavrodin, avea capacitatea și simțurile mult mai dezvoltatea, putând să înțeleagă momentul contopirii totale.

După această întâlnire, cei doi se reîntâlnesc din nou în tren (acest mijloc de transport poate sugera o evadare din cotidian și o regăsire de sine într-un cu totul alt loc). Revederea ei pe peronul din Veneția îl impresionează și mărturisește că: „M-a năpădit o bucurie nespusă; parcă i-aș fi simțit lipsa în tot timpul pe care-l petrecusem singur. I-am strâns mâna mai călduros decât ar fi fost îngăduit și ea m-a privit mirată."[20] În acest oraș el îi răpește puritatea, ea fiind incapabilă să reacționeze în vreun mod, singurele cuvinte ale fetei fiind: „- Am impresia că s-a mai întâmplat o dată asta, șopti ea respirând anevoie, și nu pot să-mi amintesc."[21] Această impresie poate sugera o metempsihoză, o amintire din viitor, iar faptul că Hasnaș nu o înțelege și o întrerupe vulgar arată felul cum dragostea lor se va destrăma la un moment dat. Și de această dată apare plimbarea pe străzi în mijlocul ierni, precum în povestea perechii Ileana-Mavrodin. Iarna este declinul vieții, înghețarea simțurilor, în care doar focul mai poate dezgheța sufletul și trupul amorțit. După o scurtă perioadă de timp cei doi se căsătoresc, căsătoria fiind o formă de unire a îndrăgostiților. „În analiza lui Jung, căsătoria simbolizează, în cursul procesului de individuație sau de integrare a personalității, împăcarea inconștientului, principiu feminin, cu spiritul, principiu masculin."[22] Dragostea lui pentru fata care îi aparținea creștea și îl purifica în îmbrățișarea ei: „ceea ce aș putea numi înălțarea și purificarea mea, desăvârșirea - cum spui dumneata - își avea obârșia și forța exclusiv în îmbrățișare, în posesiune. Nu o puteam iubi altfel, așa cum am auzit că iubesc unii oameni: îngerește, cu renunțări, cu jertfe... Dimpotrivă, cu cât o avea mai mult lângă mine, cu cât o simțeam mai mult a mea, cu atât sufletul mi se topea într-o patimă pură, necunoscută până atunci..."[23] Astfel de iubire și de patimă devine una carnală, iar faptul că simțea că ea va fi a lui pentru totdeauna îl ispitea, iar faptul că el se hrănea din durerea sufletească pe care i-o provoca fetei sugerează tragismul și ruperea înceată a acestei perechi.

Tăcerea ei, și în acest caz este una meditativă, o închidere în propriul suflet, o protecție de răul exterioare, și câteodată o formă de a-și arăta suferința și a dojeni. Hasnaș nu putea trăi nici cu ea nici fără ea. Lena era ceea ce își dorea de la o femeie, dar gândul de a sta prea mult în preajma lui îl sufoca. Certurile lor, tăcerile ei pedepsitoare, se terminau printr-o îmbrățișare, formă de contopire primordială. Iar Hasnaș îi mărturisește lui Mavrodin faptul că: „îmi era necesară, indispensabilă. Întocmai ca aerul, ca apa, ca lumina. (...) Nu puteam fără prezența ei și totuși, îndată ce mă aflam prea mult alături de ea, simțeam o poftă năprasnică să mă liberez, să o chinui, să o insult."[24] Această permanentă plecare și reîntoarcere destramă încet relația și unirea lor. Regăsirea lor după o izbucnire violentă devine o contopire și o recunoaștere a propriei lor iubiri. Însă ea pentru el era aer, apă, lumină, dar prea mult aer sufocă, prea multă apă îneacă, prea multă lumină rănește. Inconștient, el știe că Lena este mult mai mult decât ceea ce ar merita el, iar formele lui de a răni sugerează capacitatea lui de a se hrăni din suferința fetei.

20*Ibidem*, p. 121.
21*Ibidem*, p. 123.
22 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 209.
23 Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 127.
24*Ibidem*, p. 134.

Cunoașterea Lenei este pentru el un sfârșit deoarece nu se mai simte capabil să trăiască fără ea, conștientizând faptul că nu s-ar putea despărți de ea decât prin moarte, despărțirea în această lume ar fi o pierdere a propriului sine, un naufragiu în propriul suflet. „(...) dacă ți-ai dat vreodată seama că, orice s-ar întâmpla nu te poți despărți de ființa iubită, că ești legat de ea până la moarte, în sensul concret al cuvântului. Adică numai eventuala ei moarte îți mai poate reda libertatea. Altminteri, cât trăiește ea, fie că ești sau nu ești îndrăgostit, fie că vrea sau nu mai vrea iubita, te simți *al ei*, legat de ea, ursit ei...”[25] Moartea ei ar fi singura soluție prin care el s-ar simți eliberat de povara acestei iubiri, pe care nu a știut să o aprecieze la momentul potrivit și pe care o va păngări. Schimbările care se petreceau cu Lena, el le remarcă prea târziu și conștientizează faptul că în mare parte a contribuit la acest lucru. Faptul că își dorește un rod al iubirii lor, ascunde dorința lui secretă de a renaște, pentru că el avea „setea obscură de a te naște din nou”[26]. Pierderea inelului cu smarald pe care Hasnaș îl dăruiește Lenei înainte de nuntă sugerează o primă ruptură pe care bărbatul nu o înțelege, însă femeia prin meditația și sensibilitatea ei o înțelege. Acel inel redă un legământ care o dată pierdut nu mai poate fi regăsit. Perfecțiunea formei inelului redă întreg cosmosul pe un singur deget, un contact cu primordialul, un centru al ființei, un legământ al iubirii care în momentul pierderii aduce ruptura inevitabilă.

Respingerea ideii de a avea un copil, în acel moment pare, pentru bărbat, un sfârșit al propriei ființe. Evadarea bărbatului din relația lor în noaptea în care pleacă cu amicii în oraș și vizitarea unor „cocote”, iar faptul că dragostea lor se păngărește o face pe Lena să plece, să abandoneze relația și pe bărbatul iubit. Degradarea lui din acea noapte o pune pe seama femeii, nefiind capabil să-și asume vina. Toate aceste lucruri conduc la divorțul și ruperea perechii, iar faptul că Lena dispare cu desăvârșire din viața lui îl face pe Hasnaș să conștientizeze naufragiul propriei sale vieți: „De-abia după ce mi-am dat seama că Lena nu-mi mai aparține, am înțeles că viața mea a ratat într-un lamentabil naufragiu.”[27] Însă el își continuă viața, se recăsătorește și are copii, dar această mare dragoste o poartă în străfundurile sufletului său. Lena la ultima lor întâlnire îi mărturisește și faptul că despărțirea lor survenise, de asemenea, și cu cererea lui de a avea un copil, lucru pe care ea nu voia să-l facă la întâmplare, dorind ca măcar această etapă să depindă și de ea.

Cei doi bărbați se aseamănă, dar se și deosebesc. Mavrodin privea dragostea ca pe ceva ceresc, care nu trebuie păngărit, în timp ce pentru Hasnaș totul ținea de carnal, iubirea Lenei pentru el era indispensabilă. Mavrodin și Hasnaș prin mărturisirile lor au capacitatea de a o cunoaște pe Ileana-Lena atât în perioada maturității ei, cât și în perioada inocenței și a tinereții, însă fără a-și da seama de acest fapt. Cei doi simt că femeia nu mai trăiește, iar acest lucru îl poate deduce și cititorul prin felul în care femeia îi mărturisește lui Mavrodin că dragostea lor îi va aduce moartea. Hasnaș îi mărturisește lui Mavrodin că o dragoste cu adevărat totală se întâlnește o singură dată în viață, iar ratarea ei devine o rupere a propriei ființe: „Nu te întâlnești decât o singură dată cu un lucru mare, într-adevăr *mare*.”[28]

Ieșirea din timpul concret sugerează o intrare în Centru, în sacru, însă Ileana simte chemarea pământului. Ambele perechi sunt supuse ratări, natura de artist a lui Mavrodin îl supune dorinței de a atinge absolutul, în timp ce Hasnaș nu are capacitatea de a înțelege natura femeii de lângă el. Totalitatea perechii este formată din animus și anima, perechile ratând sacrul, fiind prinși într-un labirint interior.

25*Ibidem*, p. 136.
26*Ibidem*, p. 143.
27*Ibidem*, p. 151.
28*Ibidem*, p. 104.

BIBLIOGRAPHY

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Iași, Editura Polirom, 2009

DURAND, Gilbert, *Structuri antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977

ELIADE, Mircea, *Mefistofel și androginul*, traducere de Alexandra Cunița, f. l., Editura Humanitas, 1995

ELIADE, Mircea, *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repere*, traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2008

ELIADE, Mircea, *Nuntă în cer*, prefață de Dan C. Mihăilescu, fișă bibliografică și referințe critice de Lucian Pricop, București, Editura Cartex 2000, 2013

ELIADE, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*, cu o *Prefață* de Georges Dumézil și un cuvânt înainte al autorului, traducere de Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992

HABRA, Georges, *Iubire și senzualitate*, traducere Dora Mezdrea, București, Editura Anastasia, 1994

HENDERSON, William, *Suflete pereche. Adevăratul sens al existenței*, versiunea în limba română - Adriana Crăciun, București, Editura RBA Media, 2011

LIBIS, Jean, *Mitul androginului*, Baia Mare, Editura Dacia, 2004

INTERPRETING THE WORLD IN A CLASS OF MILLENIALS

Puskás-Bajkó Albina
PhD, Sapientia University of Tîrgu Mureş/ "Unirea" National College, Tîrgu Mureş

Abstract: First of all, a Millenial will spend more than 50% of their day being exposed to digital information, They incessantly send and receive messages, listen to and download music, view and review different contents on the web, produce and watch videos, play video games, and do not shy away from creating their own contents. They are constantly praised or criticized by peers, as they are very much group oriented, networking – virtually and in the real world – is a daily activity for them, they breathe in and aut comments on everything and anything. All of this, preferably in English.this new reality gives them the feeing of being in control, so they will not respond well to being confined to classrooms for their English lesson. Variety and choice are a must for them, teachers being appreciated for offering them more alternatives. Project-based assignments are big favourites, as they have the opportunity to experience teamwork, which involves not only their peers from their group, but also virtually anybody from anywhere in the world, as instant telecommuting at there fingertip. Otherness is not an obstacle for them, but a fact they accept willingly.

Keywords: Millenial, otherness, Information Technology, teaching

We were not prepared to teach Millenials (students born between the 1980's and 2000), behind whom stood their helicopter parents, however this generation constantly makes teachers face a new obstacle at class: the cynicism of the Millenial-student, an extremely *wired* or *wireless* generation who can accept our white paper and photocopies with unease, as they already live half their life in a virtual world. They already use English on their Facebook, Instagram, Pinterest, Tumblr or Twitter accounts, considering the English class unnecessary or not challenging enough. "Today's digital kids think of ICT (Information and Communication Technology) as something akin to oxygen, they expect it, it's what they brethe and it's how they live."[1] But is the "wireless Millenial" really a problem for the teacher? Is the Millenial's otherness so disturbing that we cannot possibly bring anything new to our lesson? Or can we consider them the colourful nostalgic spawn of our profound social crisis? As far as I have experienced, the rise of the Millenial signals our vanishing ability to experience the other. We endeavor to teach classes cultural diversity and the positive aspects of it, doing our best to transmit messages of tolerance toward otherness, however; when faced with the otherness of our students, many of us seem to be blocked. The whole world at large is quickly losing the ability keep in touch with alterity. As a result, we are losing our capacity to create meaning, to translate different realities into our language- making them our own, diverse,

1John Seely Brown, *Learning in a Digital Age*, in the *Internet & the Unioversity: Forum 2001*, ed. by Maureen Devlin, richard Larson and Joel Meyerson, Published as a joint project of the Forum for the Future of Higher Education and EDUCAUSE, 2002, Harvard University, p.65.

colourful world. If we consider the virtual life of our students a shallow, irresponsible and artificial world, if our opinion about their `silly` clothing and trendy bands to be unacceptable, our message will be lost in translation-to paraphrase the title of the famous Sophia Coppola film.On the oher hand, Millenials do not need interpreters of otherness, they are accustomed to constantly being exposed to all races, religions and genders.Unlike us in our teenage years, they are not limited by their school or local library in their education.

How is this feeling of unease from the part of educators' born? The moment we encounter something that makes us feel uneasy and perplexed, we have to make a serious attempt at grasping its essence; we should try to assimilate the fresh idea into our foregoing view of the world. "We, as educators, must struggle to make the other into the same, however big the challenge might be. We assemble foreign ideas into our preconceived patterns of the world; we annex new companions into our pre-shaped social hierarchies; we look at strange objects in terms of their similaraties with things we already know. This process is forever discouraged by our limited perspective and, even more importantly, by the suspicion of total divergence in another person. Even though we can comprehend other human beings- in most of the cases-empathizing with them, there remains a trace of incompatible difference, which might be labelled as the trace of radical otherness."[2]

The concept of primary alterity is broken down by the French scientist Emmanuel Levinas. In *Otherwise Than Being*, he writes, "Subjectivity…obliged with regard to the neighbor, is the breaking point where essence is exceeded by the infinite". "Whereas we can see a hammer as essentially just a tool, according to Levinas, there's something about other people that never allows us to just see them as just human beings. Even when we are incredibly close and "know" another person well, something falls outside that forces us to regard them as sui generis. Consequently, we have a necessary responsibility to them—consider how we relate to people as opposed to animals—that stretches infinitely back into history. This unique difference, and the infinite responsibility we bear toward it, is what Levinas calls radical alterity."[3]

As our efforts to understand others continually fail, the drive to create meaning is continually enhanced as we struggle to incorporate. The source of meaning is infinite because of the inability of the human mind to juugle with all its contents. Not being able to understand, to sufficiently fit otherness into our models, to make otherness into sameness creates meaning. Why? To summarize a complex argument into one sentence: Because meaning is awarded when otherness interferes with sameness. On boundaries, meaning is created. In having to strive to make otherness into the same, things become significant. On translating several exerpts of literal or non-literal texts, a sense to the world is born and it in being enriched day by day.

However, our world becomes more thoroughly permeated with *wikiality*, social networking, and blogs, these tools threaten to endanger our experience of otherness. Social networks and other Web phenomena work to integrate vast groups of people across all social and geographic borders, assembling them into neat profiles that are then thoroughly linked through shared interests, schools, communities, and practices. This linking and simplification of experience to items on a digital checklist evaporates otherness or, rather, creates a false, appearance of otherness. Reduced to a list of particulars (age, music, books) and an avatar, we begin to lose the trace of absolutely

2http://www.popmatters.com/feature/the-seventh-seal-of-smug/, accessed on 11.10.17.
3 Emmanuel Levinas, *Otherwise than Being or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis,Dordrecht and Boston, MA: Kluwer Academic Publishers, 1978, p 76.

alterity. We cannot go "beyond essence" because profiles cannot go beyond essence. If something can be presented as data, it has already been reduced to essence. By virtue of our activity online, we are mingled into one large body of sameness in which there are no others, only other profiles. The same way, there are no more differences between teacher and student, there is nobody in charge, nobody subordinate. For instance, I am in the same group of interests with many of my students, which translates as an image of I and them as ageless and without any social status on Facebook. Some might say that this poses huge issues at class and in society. I dare to disagree. Millenial students for example take it we could be partners in the learning process, not teachers on a pedestal and pupils sitting in their benches. They made me realize that the old theory of pedagogy is obsolete, that I must keep in touch with them and their realities.

In the past the metaphor for a teacher would have been that of a gardener: Students are little seeds, planted in the soil, we offer them everything necessary for their physical-intellectual growth, calculating their potential growth, based on light and humidity (genetic inheritance and school's input) and one day-graduation day, presumably-they can leave school with all the knowledge we could stuff into their mind. I feel that this does not work any more. The metaphor for teachers nowadays would be that of `rocket-designers`.[4] Our students do not passively sit and wait for us to fill their head with wonderful knowledge.They stand up, ask questions, and look for the practicality of everything learned. Educators cannot calculate the probability of success at the end of the process, as before. We cannot have the image of the perfect student in mind any more. Our `rockets` are there to receive necessary instructions, preparing for fly off. We never know when and in what state they will take off, and most importantly, at the beginning or in the middle of the process we do not possibly know what the end product will be like. Teaching is not `rocket science`, but it certainly is more difficult, the unexpected playing a bigger role in the process.

"Although we are keenly aware of the differences between ourselves and other personalities as they manifest themselves in Web profiles—"he likes completely different bands", "she prefers New Wave films"—such difference is encountered only as differentiated similarity, dictated by those common boxes on our profiles. The social-networking platforms are constructed in such a way as to capture all the facts it has deemed relevant and present that collection as the totality of facts to be known. They thereby perpetrate a counterfeited omniscience that inhibits spontaneity and the creation of unanticipated meaning. Individual consciousness becomes consciousness of data, and otherness becomes an awareness of statistics unifying this data. The fact that social networks presume that we can all be delimited by same set of criteria denies the opportunity of experiencing true otherness, leaving no room for that intangible trace of absolute alterity. In its place is mere permutation: We become assemblages of tastes and facts. Faces are replaced by avatars, all cut from the same pixilated cloth. The philosophical development that underscores these technological moves is, paradoxically, an aggressive multiculturalism. In order to recognize cultural difference, we endlessly multiply cultural labels with the assumption that a complete social taxonomy is on the horizon. But this simply replaces of inappropriately indiscriminate groupings with no less inappropriate smaller groupings. Either no two individuals share enough common characteristics to constitute a culture, in which case individuals are doomed to isolation by the itemized lists of particulars on their social-networking profiles, or the "more refined" cultural distinctions invented to group them work all too well and thematize away an

4 Szabó Éva: A digitális szakadékon innen és túl – A tanárszerep változása a XXI. Században, on https://www.youtube.com/watch?v=0UtjT3Y-pbI, accessed on 29.04.17.

individual's particularity. Either way, otherness is lost and meaning suffocates. As a result of this conundrum, we have Millenials.

As authentic difference is supplanted by token variation and otherness is reduced to variations within a fixed templates for identity, our lists of particulars become the whole of our personalities. This is why we see that kid at parties dressed like Hunter S. Thompson and break-dancing with gold chains around his neck, the girl reading Byron, wearing a Siouxsie T-shirt and hanging out at the bike shop. Social networks convince us we can construct our selves exclusively out of our interests and appearances."[5]

The millenial hipster is nothing more than a manipulation of possibilities in what concerns living the identities in prospect, a manipulation that is highly aware of its nature, not having any issues with building a new identity out of a mixture of udergrounds and alternative fashion, indie or rock music, inexpensive, local beer, low budget movies, and foregettable literature, mainly pulp fiction. The hipster is a potpourri of conventional and non-conventional, of kitsch and real art, old and new, cultural and subcultural, freeing themselves from any limitations of meaning or originality, while stating their uniqueness at every step they take. "The black-hole model of hipsterdom is an effect, not a cause, of our loss of otherness and meaning. Hipsters are not the dead end of Western Civilization, they are merely the road signs which smugly announce "No thru traffic." As technology and modern philosophy fuse us ever more in a collective consciousness, we tread dangerously close to what Lovecraft feared, the reduction of everything we experience to a never-ending flow of the same. Thanks to social networks, we no longer have to throw our hands up and confess that we don't quite get someone. Their profile is there for us to parse and it is continually being updated. In the end, Lovecraft's horror will be realized not as an enormous cephalopod deity, but as an equally awe-inspiring mess of Facebook, YouTube, and American Apparel."[6]

Nowadays, the generation gap between educators and their Millenial students is becoming deeper and deeper as the days go by. Let us check where the whole phenomenon of Millenials comes from, and how we could translate lessons into their language, moreover, how we could possibly teach them to translate the world to their own language, that is: make it efficient, practical and worthy of studying. The new content we teach must be relevant, specific, and easy to access. We should consider using new technology, but only moderately, as it can be highly distracting for all of us, and the curriculum is still to be respected; not to mention the cost of state of the art gadgets. There are countless uses to an average phone nowadays.

First of all, a Millenial will spend more than 50% of their day being exposed to digital information, They incessantly send and receive messages, listen to and download music, view and review different contents on the web, produce and watch videos, play video games, and do not shy away from creating their own contents. They are constantly praised or criticized by peers, as they are very much group oriented, networking – virtually and in the real world – is a daily activity for them, they breathe in and aut comments on everything and anything. All of this, preferably in English.this new reality gives them the feeing of being in control, so they will not respond well to being confined to classrooms for their English lesson. Variety and choice are a must for them, teachers being appreciated for offering them more alternatives. Project-based assignments are big favourites, as they have the opportunity to experience teamwork, which involves not only their peers from their group, but also virtually anybody from anywhere in the world, as instant telecommuting at there fingertip. Otherness is not an obstacle for them, but a fact

5http://www.popmatters.com/feature/the-seventh-seal-of-smug/, accessed on 29.04.17.
6 idem

they accept willingly. ”They are inclusive. Millenials have been taught to be tolerant of all races, religions and sexual orientation. They are not limited by the information available at their local library or by linear searches in encyclopedias on topics. Instead, they use the Internet to search for information worldwide and use hypertext links to divert from original searches and learn about new subjects.”[7] While we teachers still are in awe of Information Technology, it is not a wonder for our Millenials, they access an duse it naturally. For instance, they do not bother memorizing information, they simply ”google it”. The constant flow of information assists the acquirement of English, even though there is no filter to it, we have to act as filters for them at first, teaching them patiently how to differentiate between valuable and fake information, the correct use of the language or the incorrect structures met all the time. We, become thus facilitators in the learning process, we need to step out of our confort zones and acquire the newst technologies. We have to forget the authoritative teacher role-models we have in mind, and update ourselves constantly. Naturally, we will never manage to be as competent as our students are, when it comes to breakthrough technology, but why not let them teach us, why not make use of the new situation, and apply our common learning process to our basic expectations of what our Millenials are supposed to know?

BIBLIOGRAPHY

Lévinas, Emmanuel, *Otherwise than Being or Beyond Essence*, trans. By Alphonso Lingis, Kluwer Academic Publishers, Boston, 1978.

Seely Brown, John, *Learning in a Digital Age, in the Internet & the Unioversity: Forum 2001*, ed. by Maureen Devlin, richard Larson and Joel Meyerson, Published as a joint project of the Forum for the Future of Higher Education and EDUCAUSE, Harvard University, 2002.

Szabó, Éva: *A digitális szakadékon innen és túl – A tanárszerep változása a XXI. Században*, on https://www.youtube.com/watch?v=0UtjT3Y-pbI, accessed on 29.04.17.

http://www.popmatters.com/feature/the-seventh-seal-of-smug/, accessed on 11.10.2017.

https://www.certiport.com/Portal/Common/DocumentLibrary/IEAB_Whitepaper040808.pdf, accessed on 09.11.2017.

7https://www.certiport.com/Portal/Common/DocumentLibrary/IEAB_Whitepaper040808.pdf, accessed on 09.11.2017.

THE POETICS OF SPACE IN SADOVEANU'S 'DUMBRAVA MINUNATĂ'

Simona-Marilena Crăciun (Pogan)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Mihail Sadoveanu contributed in an innovative way to the resurrection of the canons of stories, assuming the mantle of a poet of nature. Therefore, it is easy to understand the reason why, for the next couple of pages, we will be focusing our attention on Sadoveanu in his role as a narrator. We will found our exegesis on the short story 'Dumbrava minunată' ('The Wonderful Grove'), a story which is anchored in the meanders of a pure universe and a space of refuge, encompassing a fascinating picture of the wild, enigmatic nature. In the present article, we aim to analyse the symbolism of the various topoi represented in this short story of Sadoveanu's, uncovering the secrets it hides and revealing the meanings and typologies of the topoi, goals which lend this research paper an air of innovation.

Keywords: poetics, topos, story, meaning, typology

Vasta operă sadoveniană ne plasează într-un univers paralel unic, unicitatea revendicându-se din amalgamul de arhetipuri, simboluri și semnificații care încarcă fiecare rând așternut pe hârtie. Originalitatea acestor scrieri survine din capacitatea povestitorului absolut de a așeza pe un piedestal elemente ale banalului aparent. Natura, cu capriciile ei, înrămează tabloul feeric al unei lumi a inițiaților, în care propriile-i valori și legi nescrise redau această aură poetică. Limbajul acestei lumi se dovedește a fi unul încifrat, iar puntea de trecere spre acest tărâm se clădește prin intermediul capacității fiecăruia de a depista acele matrici, simboluri și semnificații care predomină în scrierile sadoveniene. Astfel, ne propunem ca în cuprinsul lucrării de față să inserăm, într-o primă instanță, câteva direcții ale teoriei spațiului autohton și nu numai, respectiv procesele de depistare și analizare a matricilor și a semnificațiilor toposurilor întâlnite în povestirea lui Sadoveanu, *Dumbrava minunată*..

În opera sadoveniană, problematica spațiului implică o generoasă semnificație. Căutând prin sertarele scrierilor de specialitate, regăsim problematica spațiului la Ernest Bernea, tratată în lucrarea sa *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*. Intenția acestuia a fost aceea de a depista valențele celor trei elemente fundamentale ale acestui popor: spațiu, timp și cauzalitate. Pășind în universul acestei scrieri, ne vom concentra atenția asupra unor noțiuni generale, noțiuni emise de Ernest Bernea, în periplul intreprins de acesta printre accepțiunile celor trei elemente, însă focalizându-ne doar asupra reprezentării spațiului. Pornind de la ideea conform căreia problema spațiului este specifică epocii moderne, acesta dezvoltă: „am putea-o numi o dominantă a ei — a păstrat amprenta a două mari concepții, una venind din filozofie, iar cealaltă din fizică: e vorba de apriorismul kantian şi de teoria relativității a lui Einstein"[1]. Astfel, Bernea sesizează două aspecte fundamentale ale acestui element, aspecte care provin din teorii antitetice, deoarece: „Apriorismul filozofic afirmă că spațiul, ca şi timpul, face parte dintre condițiile transcendentale ale experienței şi că ideea de spațiu nu poate fi în vreun fel schimbată

1 Ernest Bernea, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, Editura Humanitas, București, 2017, p.15.

(influenţată) de experienţă. Nu avem de-a face cu o noţiune empirică, deoarece experienţa nu este cu putinţă fără existenţa categoriei de spaţiu; spaţiul, ca şi timpul, este o condiţie a producerii fenomenelor"[2]. La polul opus, susţine Bernea, teoria relativităţii, implică ideea potrivit căreia „aceste categorii nu sunt apriorice şi, pentru a putea fi aplicate realităţii, ele trebuie definite în funcţie de sistemul de referinţă al observatorului; este un punct de vedere nou care, fără să contrazică total teoriile kantiene, aduce o profundă schimbare în însăşi baza fizicii contemporane"[3]. Astfel, problema spaţiului se revendică, într-o primă instanţă, atât din principii de sorginte filosofică, cât şi din principii aparţinătoare fizicii, cele din urmă, deşi antitetice celor dintâi, venind, oarecum, în completarea acestora.

În acest studiu al lui Ernest Bernea, reprezentarea spaţiului constituie o problemă de ştiinţă umanistă, adică o problemă de ştiinţă, ci nu de filozofie, o problemă de ştiinţă morală, ci nu de fizică matematică. Acesta vine în întâmpinarea acestor spuse, semnalând antecedentele din domeniul istoriei artelor, al etnologiei şi al filozofiei culturii, care s-au produs în Germania, la începutul secolului al XX-lea. Astfel, „Spengler şi Frobenius au încercat să dovedească faptul că spaţiul nu este o «constantă a intuiţiei umane», aşa cum apare în apriorismul kantian, ci este un sentiment care generează cultură. Pentru ei, cultura este ceva concret şi organic, produs al unui anumit mod de a gândi spaţiul, care în acest fel poate deveni un adevărat simbol; din determinant al stilurilor în artă, la etnologii şi filozofii culturii spaţiul devine un determinant al culturilor. Pentru Frobenius şi Spengler, la baza oricărei culturi stă un suflet generator, iar pentru modul de expresie, un spaţiu specific, un simbol spaţial"[4].

Reîntorcându-ne spre semnificaţiile spaţiului autohton, Bernea emite o convingere potrivit căreia, pentru satul românesc, spaţiul poate fi o intuiţie, o reprezentare sau chiar o concepţie. Mai mult decât atât, spaţiul, după cum satul românesc tradiţional îl relevă, constituie, mai întâi, o problemă practică, impusă de mediul înconjurător, iar abaterea de la acest principiu i-ar putea pune fiinţei umane în pericol existenţa fizică. Până să atingă această graniţă, însă, spaţiul, pe plan sufletesc şi mintal, presupune o înlănţuire de reacţiuni necesare comportării şi orientării fiinţei umane.

Această problematică a spaţiului a fost tratată şi de Mircea Eliade, în lucrarea sa *Le sacre et le profane* (1965), spaţiul fiind invocat în strânsă legătură cu istoria religiilor. Sinteza acestor pagini dominate de semnificaţia spaţiului ne este redată de însuşi Eliade, care conchide: „Există deci un spaţiu sacru, prin urmare *puternic*, semnificativ, şi există alte spaţii, neconsacrate, prin urmare, lipsite de structură, de consistenţă, într-un cuvânt: amorfe. Ba mai mult: pentru omul religios, această lipsă de omogenitate spaţială se traduce prin experienţa unei opoziţii între spaţiul sacru, singurul care ar fi *real*, care *există cu adevărat*"[5].

O altă personalitate care a sesizat această problematică a spaţiului este Lucian Blaga. În *Trilogia culturii* (1944), acesta pledează pentru o concepţie similară celei enunţate de Frobenius şi Spengler. Ernest Bernea citează spusele lui Blaga, care sesizează un incipit în ideea potrivit căreia: „«inconştientul posedă orizonturi proprii [...] la baza aşa-numitului sentiment specific al unei culturi stă un orizont sau o perspectivă pe care şi-o creează inconştientul uman ca un prim cadru necesar existenţei sale». Pe această cale el ajunge să afirme: «cultura românească populară posedă şi ea o viziune spaţială specifică, care ia forma determinată a *infinitului ondulat*. Să numim acest cadru inconştient al vieţii

2*Ibidem*.
3*Ibidem*.
4*Ibidem*, p. 16.
5 Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 21.

noastre *spaţiul mioritic*»"[6]. Mai mult decât atât, Lucian Blaga defineşte *spaţiul mioritic* prin prisma *spaţiului-matrice*: „cum orizontului spaţial al inconştientului îi atribuim o funcţie plastică şi determinantă, putem să-l numim şi «spaţiu-matrice»"[7]. Astfel, subliniază filosoful, „să numim acest spaţiu-matrice, înalt şi indefinit ondulat, şi înzestrat cu specificele accente ale unui anume sentiment al destinului: spaţiu mioritic"[8].

Preluând idei din teoriile emise de cei pe care tocmai i-am amintit, în cea de-a doua parte a exegezei noastre vom reveni asupra câtorva aspecte, penetrând, totodată, universul povestirii lui Sadoveanu, *Dumbrava minunată*.

Depăşind registrul autothton şi îndreptându-ne spre un registru universal al acestor scrieri de specialitate, vom lua în considerare şi viziunea lui Gaston Bachelard, viziune expusă în *Poetica spaţiului*. Insistând asupra ideii de „spaţiu fericit", sesizăm că „în această orientare, anchetele noastre ar merita numele de topofilie. Ele ţintesc să determine valoarea umană a spaţiilor de posesiune, a spaţiilor apărate împotriva unor forţe adverse, a spaţiilor iubite. Pentru motive adeseori foarte diverse şi cu diferenţele pe care le comportă nuanţele poetice, acestea sunt spaţii lăudate. Valorii lor de protecţie care poate fi pozitivă, i se adaugă şi valori imaginate, iar acestea din urmă devin în curând valori dominante. [...] Pe de altă parte, spaţiile de ostilitate sunt de-abia evocate în paginile care urmează. Aceste spaţii de ură şi luptă nu pot fi studiate decât referindu-ne la materii arzânde, la imagini de apocalipsă"[9]. Preluând câteva idei din studiul introductiv al operei lui Bachelard, dibuim capacitatea acestuia de a se ancora în meandrele unui spaţiu încărcat de conotaţii pozitive, itinerariul său printre elemente precum casa, pivniţa, podul, coliba, sertarul, dulapul, cuiburile, colţurile, miniatura, imensitatea intimă, dialectica lui „afară" şi „înăuntru", fenomenologia rotundului înrămând, mai ales, peisajul unui spaţiu benefic, şi nu a unui spaţiu ostil.

Întrucât natura reprezintă cadrul comun al povestirilor lui Sadoveanu, aceasta poate fi percepută ca un topos general, generator al multitudinii de forme pe care spaţiul le posedă în scrierile sale. Perceperea semnificaţiilor acestor toposuri facilitează procesul de iniţiere a cititorului pe meleaguri virgine, străbătute doar de sufletul unui autentic iubitor al naturii. Prin urmare, elemente precum sălbăticia, izolarea, iniţierea, liniştea, tăcerea, ocrotirea întregesc acel tablou fascinant al povestirilor lui Sadoveanu, devenind, totodată, tipologii de spaţii prezente în aceste opere.

Iniţierea, caracteristică fundamentală a spaţiilor întâlnite în operele lui Sadoveanu, prinde conturul a două mari direcţii. Într-o primă instanţă, povestitorul îşi făureşte o potecă spre sufletul cititorului numai prin prisma acestui proces de iniţiere, cel din urmă fiind apt să transcendă graniţele lumii materiale, îmbălsămându-se, apoi, cu miresmele unui tărâm fascinant prin sălbăticia sa. Subliniind aspectele nefaste pe care mâna omului le reflectă asupra naturii, autorul potenţează ideea de neiniţiat, căci însăşi respectarea legilor nescrise impuse de natură constituie proba edificatoare a acestui proces de iniţiere. Mai mult decât atât, Ion Vlad ne însumează toate aceste aspecte, relatând că „textul pare un discurs încifrat al iniţierii în natură, pregătindu-se parcă să ne călăuzească pentru o mai profundă şi mai fertilă intrare in timpul Naturii"[10]. În cea de-a doua instanţă, autorul supune personajele unui soi de probe, menite să ateste capacitatea acestora de a se adapta întru totul noului spaţiu, de a se conforma normelor fizice, spirituale şi morale impuse de acesta.

6 Lucian Blaga *apud* Ernest Bernea, *op. cit.*, pp. 16-17.
7 Lucian Blaga, *Trilogia culturii II, Spaţiul mioritic*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, pp. 14-15.
8 Lucian Blaga, *Op. cit.*, p. 17.
9 Gaston Bachelard, *Poetica spaţiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefaţă de Mircea Martin, Editura Paralela45, Piteşti, 2003, p. 29.
10 Ion Vlad, *Cărţile lui Mihail Sadoveanu*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981, p. 98.

Invocând povestea unei fetițe alungate de mama sa vitregă, Mihail Sadoveanu, în mod inedit, remaniază semnificația dumbrăvii, redând suflul naturii, îmbibând grai și viață în țesuturile celulare atât ale florei, cât și ale faunei. Referindu-ne, bineînțeles, la povestirea copilăriei, *Dumbrava minunată*, sesizăm virtuțile unui suflet nobil, capabil să traverseze acest proces inițiatic, acceptând legile acestui nou topos și încrezându-se în capacitatea acestuia de a o proteja: „Uite, Patrocle, pe aicea drumul e mititel și îngust, da-i mai frumos decât în târg. Și la dreapta și la stânga s-au adunat păpușoi. Se mișcă și sună ca niște săbii. Dar eu nu mă tem. Ei ne îndeamnă înainte și ne pot apăra de multe jivine rele. Vezi tu? păpușoii au și împărăteasa, Patrocle. O floare mare și mândră: bunica zicea că o cheamă Sora-Soarelui. Să ne oprim aici lângă ea”[11]. Trecând toate întâmplările din acest nou spațiu prin filtrul gândirii unui copil, Sadoveanu dezvăluie imaginea drumului precum un spațiu asumat de protagonist, care a izbutit a înțelege tainele acestuia, ferindu-se de primejdii și manifestându-și virtuțile față de elementele componente ale acestui topos.

În incipitul povestirii *Dumbrava minunată* este surprins zbuciumul sufletului fraged al Lizucăi, personajul central. Învăluită de simțăminte malițioase, răspândite din partea mamei vitrege, și profund afectată de lipsa temporară a tatălui, Lizuca se leapădă de acest mediu ostil, alegând să parcurgă un drum lung, necunoscut (și inițiatic, am spune noi) spre casa bunicilor, spațiu care constituie universul ideal. Astfel, se accentuează ideea conform căreia „casa și curtea sunt socotite în general ca locuri bune, rodnice [...] Sunt însă unele cazuri când ele apar și ca locuri rele; acestea sunt anumite cazuri bine definite, dar ca excepții. În această categorie de fapte, locuri rele sunt socotite casele și locurile părăsite”[12]. Casa în care Lizuca își duce traiul alături de câteva personaje negative desemnează un spațiu ostil, un spațiu lipsit de sentimente nobile, paterne și materne, iar casa bunicilor reprezintă spațiul bun, încărcat de iubire, de candoare. Aflate în antiteză, aceste două spații o supun pe eroină unui proces de inițiere, anume parcurgerea distanței care desparte aceste două puncte de reper.

Urmând drumul, pentru ca mai apoi să pătrundă în inima dumbrăvii, Lizuca parcurge întru totul acest spațiu inițiatic: „În dumbravă se făcuse deplină tăcere și un întuneric tainic, prin care totuși ochii vedeau cu ușurință. [...] − Nu știu de ce, dar mie nu mi-i somn deloc. Așa-i de frumos și de bine... Eu n-am cunoscut niciodată dumbrava asta. Acum văd că-i o pădure ca-n poveștile pe care mi le spunea mama”[13]. Nu doar că o inimă frântă de copil percepe frumusețile cu care Divinitatea a înzestrat natura, ci chiar le asemuiește peisajelor imaginate de ea, ca rod al poveștilor rostite mama sa.

Vietățile acestei dumbrăvi fermecate, ale cărei taine au fost deslușite și asumate de Lizuca, sunt cele care sesizează atitudinea onestă a acesteia față de acest topos necunoscut până acum, descoperindu-i, totodată, motivul pentru care i s-au revelat: „− Noi ieșim de multe ori noaptea și petrecem cu vietățile care fug de om. Mie-mi pare foarte bine că ai venit în noaptea asta. Am trimes un iepure să deie de veste în toate părțile că ieșim în lumina lunii. Noaptea, dumbrava asta este o împărăție fermecată pe care oamenii de rând n-o pot niciodată cunoaște”[14]. Astfel, aceste rațiuni dezvăluie tocmai tainele unui topos inițiatic, străbătut de Lizuca, fapt irealizabil pentru oamenii de rând, pentru neinițiați.

Întâlnirea Lizucăi cu Sfânta Miercuri, dar, mai ales, întâlnirea cu vietățile miraculoase ale dumbrăvii, confirmă ipotezele enunțate în incipitul lucrării, deoarece „tot numai prin teoria noastră despre spațiul-matrice ca factor inconștient, se poate lămuri de

11 Mihail Sadoveanu, *Dumbrava minunată*, Editura Ion Creangă, București, 1978, p. 17.
12 Ernest Bernea, *Op. cit.*, p. 35.
13 Mihail Sadoveanu, *Op. cit.*, p. 24.
14 *Ibidem*, p. 26.

ce uneori același, sau chiar foarte adesea, în unul și același peisaj pot să coexiste culturi sau duhuri cu orizonturi spațiale fundamental diferite”[15]. Insistând pe ultima parte a citatului, conchidem că doar sufletul nobil al Lizucăi a permis lumii, personajelor necunoscute și miraculoase să capete proporții concrete, să coexiste într-un spațiu fabulos, într-o dumbravă minunată.Reamintindu-ne de concepția lui Mircea Eliade, potrivit căreia „un *semn* oarecare ajunge pentru a indica sacralitatea locului”[16], constatăm că tot în această fază Lizucăi i se revelează nu doar niște ființe dintr-o altă lume, ci niște făpturi sacre, astfel „experiența spațiului sacru face posibilă «fundarea lumii»: acolo unde sacrul se manifestă în spațiu, *se dezvăluie realul*, Lumea începe să existe”[17]. Aceasta este și clipa în care „lumea” începe să existe pentru protagonistă, adică năzuințele acesteia încep să prindă contur.

Stabilind, într-un prim-plan, o fundamentală caracteristică a toposurilor sadoveniene, inițierea, înțelegem că, în cadrul naturii, aceasta se dobândește respectând anumite coduri arhaice. Analizând cele amintite până acum, conchidem că spațiile inițierii precum drumul, dumbrava, codrul, pădurea sau lacul trebuie dibuite într-o liniște solemnă, care să reflecte deferența față de fermecătoarele monumente ale naturii. Astfel, solitudinea, chiar izolarea și tăcerea denotă aspecte esențiale ale povestirilor sadoveniene.

Dumbrava este percepută de protagonistă ca un refugiu, motiv pentru care aceasta s-a dezis de orice sentiment negativ, teama negăsindu-și sălaș în sufletul acesteia, într-o dumbravă a tăcerii depline, deoarece „era în juru-le tăcere și singurătate; ș-o lumină dulce se cernea printre crengile sălciilor. Nu se auzea nici lătrat de câne, nici chemare de pasăre. Parcă intraseră în ținutul unui basm”[18]. Tăcerea reflectă, însă, o semnificație vastă, căci sunetele naturii nu tulbură, ci completează această liniște, desăvârșind-o cu codurile sale încifrate. Zburătoarea din dumbrava Lizucăi confirmă spusele noastre, deoarece „de acolo de sus, curgea parcă pe sub arcurile ramurilor un păienjeniș de ape trandafirii. Și în tăcerea poienițelor, pe un gheb de pădureț bătrân, o ciocănitoare vesti sosirea drumeților”[19]. Așadar, Lizuca se situează în mijlocul unui loc ferit, iar „locul ferit e un loc bun, dar care, în general, nu poate deveni rău, așa cum deseori se întâmplă cu celelate locuri atunci când pe ele se produc fapte care le transformă calitatea, fie că aceasta se produce pe cale naturală [...], fie pe cale artificială, ținând de voința omului ”.[20]

În *Dumbrava minunată,* Sadoveanu creează un cadru desăvârșit al miraculosului, unde nu doar că viețuitoarele au grai, dar vegetația este pătrunsă de însușiri omenești, astfel încât, spune Lizuca, „păpușoii au și împărăteasa, Patrocle. O floare mare și mândră: bunica zicea că o cheamă Sora-Soarelui. Să ne oprim aici lângă ea”[21]. Suflet nobil, Lizuca posedă toate virtuțile pentru ca acest univers miraculos să i se dezvăluie, netemându-se de necunoscut și bucurându-se de tot ceea ce sălășluia în acea dumbravă minunată. Creaturile magice ale acestei păduri resimt pașii Lizucăi, dar și virtuțile pe care aceasta le posedă, înțelegând, astfel, că fetița este capabilă să treacă frontiera spre lumea lor, spre deosebire de ceilalți oameni, neinițiați: „Am pus de pândă, la marginea pădurii, pe țăncul pământului, și, când te-a primit răchita în căsuța ei, el s-a coborât în peșterile noastre și ne-a dat de știre. Noi ieșim de multe ori noaptea și petrecem cu vietățile care fug de om. Mie-mi pare foarte bine că ai venit în noaptea asta. Am trimes un iepure să deie de veste în toate părțile că ieșim în lumina lunii. Noaptea, dumbrava asta este o împărăție

15 Lucian Blaga, *Op.cit.*, p. 15.
16 Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 27.
17 Mircea Eliade, *Op. cit.*, p. 61.
18 Mihail Sadoveanu, *Op. cit.*, p. 19.
19*Ibidem*, p. 20.
20 Ernest Bernea, *Op. cit.*, p. 24.
21 Mihail Sadoveanu, *Op. cit.*, p. 17.

fermecată pe care oamenii de rând n-o pot niciodată cunoaște”[22]. În sprijinul argumentelor noastre vine și Fănuș Băileșteanu, care mărturisește că „întreaga natură, tot universul cunoaște, la Sadoveanu, un proces de animare, de participare la fluxul vital. Totul poartă, parcă, un suflet, o *anima*”[23].

Tipurile de spații prezente în povestirile lui Sadoveanu se află într-o relație de interdependență. Într-o primă instanță, am depistat spațiile inițierii, pentru ca mai apoi să dibuim conexiunea acestora cu spațiile singurătății și ale tăcerii, apoi, lăsându-ne conduși de aceste legi nescrise, pe care aceste spații le presupuneau, am izbutit a păși în spațiile miraculoase. În *Dumbrava minunată*, toposul îmbracă o nouă tipologie, cea protectoare, maternă. Plecând de acasă tocmai în căutarea acestor stări afective, spre casa bunicilor, Lizuca le descoperă în drumul său, chiar în inima pădurii, căci, spune ea: „− Aicea-i foarte bine, Patrocle. [...] Văd că este saltea și pernuță de mușchi. Mă învelesc cu paltonașul și-mi pun bereta în cap și pot dormi împărătește. Uite, este loc și pentru tine”[24]. Liniștea și protecția pe care Lizuca nu le-a mai resimțit de când mama ei și-a făcut loc printre îngeri, le redezvăluie în acest spațiu matern, din inima naturii. Ba chiar întreaga natură a trepidat la sosirea noilor oaspeți: „De acolo de sus, curgea parcă pe sub arcurile ramurilor un păienjeniș de ape trandafirii. Și în tăcerea poienițelor, pe un gheb de pădureț bătrân, o ciocănitoare vesti sosirea drumeților. Ca și cum erau așteptați, păsările mărunte apărură legănându-se pe vârfuri mlădioase de sânger. Priveau pe Lizuca cu ochișori ca vârfuri de ace și-o întrebară toate deodată ce caută în împărăția lor”[25]. Astfel începe aventura Lizucăi în acea minunată dumbravă, pentru ca, în cele din urmă, creaturile miraculoase să o protejeze și să o conducă spre casa bunicilor mult dorită. Acesta constituie momentul în care toposul matern și protector își atinge apogeul în scrierile sadoveniene, căci după ce este adoptată și îngrijită în cadrul naturii, cu ajutorul ființelor magice, protagonista se trezește în odaia bunicilor săi. Inevitabil, personajul central al povestirii *Dumbrava minunată* se întipărește în mințile noastre precum o imagine în oglindă a lui Sadoveanu, care, de asemenea, s-a refugiat în nenumărate dăți în natură, povestirile-i vânătorești și pescărești stând mărturie acestui fapt.

Așadar, protagonista cunoaște o evoluție în procesul său inițiatic, parcurge drumul prin dumbrava minunată, lasă în urmă un cămin rece și, fiind călăuzită de speranța regăsirii paradisului pierdut, ajunge în casa bunicilor. Acest periplu al protagonistei cunoaște, în cele din urmă, trei momente-cheie cărora le corespund trei tipuri de toposuri diferite (locuința bunicilor, casa pe care o părăsește, dumbrava), deoarece „locurile sunt de două feluri: *loc bun* și *loc rău*. Primul este rodnic, aducător de bine, întotdeauna cu un sens pozitiv; cel de-al doilea este nerodnic, aducător de rău, întotdeauna cu un sens negativ. La aceste două categorii se mai adaugă și *locul ferit*”[26]. Adică celor trei spații (respectiv locuința bunicilor, casa pe care o părăsește, dumbrava) le revine, după cum am citat, o semnificație profundă. Pornind de la partea teoretică, apoi îndreptându-ne spre ilustrare și argumentare, lucrarea izbutește să atingă scopurile propuse, deoarece spațiile au fost încadrate în limita a câtorva categorii, aflate într-o puternică relație de interdependență, una față de cealaltă, fapt stabilit pe parcursul deducțiilor.

BIBLIOGRAPHY

22*Ibidem*, p. 26.
23 Fănuș Băileșteanu, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, Editura Minerva, București, 1977, p. 107.
24 Mihail Sadoveanu, *Op. cit*, p. 23.
25*Ibidem*, p. 20.
26 Ernest Bernea, *Op. cit.*, p. 23.

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefaţă de Mircea Martin, București, Editura Paralela45, 2003.

Băileșteanu, Fănuș, *Introducere în opera lui Mihail Sadoveanu*, București, Editura Minerva, 1977.

Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 1997.

Blaga, Lucian, *Trilogia culturii. Spațiul mioritic*, București, Editura Humanitas, 1994.

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, București, Editura Humanitas, 1992.

Sadoveanu, Mihail, *Dumbrava minunată*, București, Editura Mihail Sadoveanu, 2016.

Tomuș, Mircea, *Mihail Sadoveanu-universul artistic și concepția fundamentală a operei*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.

8. Vlad, Ion, *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981.

LITERARY FAIRY TALE AND ORAL FAIRY TALE – INTERFERENCES

Ioana-Steliana Tătulescu
PhD Student, University of Pitești

Abstract: *The fairy tale has been present since the earliest times in people's lives, transmitted orally from generation to generation, each time the data becoming more and more plentiful, depending on the talent of the story teller.*
After centuries of oral transmission, at the beginning of the nineteenth century after the human civilization made a huge leap by inventing the printing, the fairy-tale collectors appeared, the first being Grimm, Jacob and Wilhelm brothers, from Germany, who published in 1812 the collection of oral fairy tales entitled Kinder- und Hausmärchen.
With printing and publishing, it was also possible to carry out the research of fairy tales, many studies making more or less light about their origin, structure and typology, style or many other characteristics.
Many of the oral fairy tale collectors have also become story tellers. Fairy tales with known authors bear the name of literary fairy tales, as opposed to oral fairy tales, of which the authors are anonymous. In general, the literary fairy tale largely preserved the specificity of the oral fairy tale, such as the oratory, the preservation of epic pattern, the fabulous and the miraculous, the battle between good and evil, in which good comes out victorious. Nevertheless, the authors of the literary fairy tale mark their origin through a certain personal style, a certain vision or some narrative techniques. If the oral fairy tales are characterized by their anonymous, collective and oral nature, the literary fairy tales are characterized by the discursive fluency.

Keywords: fairy tale,archetype, oral, literary, fabulous.

Din cele mai vechi timpuri basmul a fost prezent în viața oamenilor, transmis din gură în gură, îmbogățit și transformat de fiecare povestitor în parte, străbătând timpul și vremurile. Astfel, caracterul oral este însușirea de căpătâi a basmului popular, după cum afirma și Nicolae Constantinescu în studiul introductiv din cartea *Basme Populare Românești:*

"Oralitatea, zicerea prin viu grai, așează basmul în timpuri imemoriale, existența lui confundându-se cu însăși existența omului."[1]

Târziu, după secole de transmitere prin viu grai, au apărut culegătorii de basme, primii fiind frații Grimm, Jacob și Wilhelm, din Germania, care au publicat în anul 1812-1820 culegerea de basme populare intitulată *"Kinder - und Haus-Märchen"*.

Aceștia au deschis calea altora, din toate țările, reușindu-se colecționarea și publicarea unui adevărat tezaur al culturii populare reprezentat de basme.

La rândul său, colecționarea și publicarea au condus la posibilitatea studierii și comparării basmelor diferitelor popoare, ajungându-se la descoperiri uimitoare pentru cercetători, cum ar fi aceea că temele coincideau la mai multe popoare, chiar dacă între acestea nu avuseseră loc contacte. Cercetătorii au stabilit că toate basmele din lume corespund unui set de scheme narative arhetipale, clasificate în 2.340 de tipuri.

1 Nicolae Constantinescu, *Studiu introductiv* în *Basme Populare Românești*, partea I, Editura Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p.8 (VIII);

Printre cei care au studiat şi au cercetat basmele amintim pe Vladimir I. Propp, Alexander H. Krappe, Max Muller, Theodor Benfey, Edward B. Tylor, Andrew Lang, Arnold van Gennep, Claude Bremond, iar dintre cei români pe Lazăr Şăineanu, George Călinescu, Petre Ispirescu, Mircea Eliade, B. P. Haşdeu, Ovidiu Bârlea, Nicolae Constantinescu, Moses Gaster şi alţii.

Cu toţii au făcut mai multă sau mai puţină lumină în legătură cu originea basmelor, cu structura şi tipologia, cu stilul ori cu multe alte caracteristici.

Desigur, ca în orice domeniu de cercetare, nici aici nu lipsesc controversele, iscate în special în legătură cu originea basmelor.

Întâlnim mai multe teorii, de la teoria mitologică, la cea migraţionistă sau istorică, până la teoria ritualistă sau la cea onirică.

Un alt aspect legat de culegatorii de basme este acela că, în marea lor majoritate, aceştia nu s-au limitat doar în a culege şi a publica basme populare, ci au devenit, la rândul lor, autori de basme. Basmele cu autori cunoscuți se numesc basme culte, spre deosebire de basmele populare, ai căror autori nu se cunosc.

În basmul cult, deşi autorul îşi aşterne pe hârtie scrierea, îi conferă acesteia oralitate, adică un stil spontan şi autentic, asemănător basmelor populare. Prin urmare, se poate spune că şi basmele culte sunt caracterizate de oralitate, chiar dacă ele sunt transmise pe cale scrisă şi nu orală.

După cum am spus, mulţi dintre culegătorii de basme au devenit ei înşişi autori de basme, cu siguranță datorită faptului că au fost marcați de farmecul dat de acest gen de literatură populară. Prin urmare, era firesc să creeze, la rândul lor, basme care să redea acel farmec special şi specific. De aceea basmele culte au multe asemănări cu surorile lor, basmele populare.

Toate aceste asemănări şi deosebiri vor fi cercetate în continuare.

Cea mai importantă trăsătură a basmelor este oralitatea.

Basmele populare au fost transmise pe cale orală, fiecare povestitor adăugând câte ceva, schimbând cuvintele odată cu trecerea anilor şi a generaţiilor, făcând astfel posibilă existența aceluiaşi basm în mai multe variante. Variante mai bune sau mai puțin bune, în funcție de talentul povestitorului şi chiar de epoca în care acesta a trăit. Spre exemplu, basme culese în epoca perioadei comuniste, cu un limbaj care-ţi zgârie auzul le găsim citate de N. Constantinescu: *...aventurile eroului-soldat încep odată cu recrutarea – moment plin de dramatism, memorabil, în viața tinerilor de la sate, mai ales – după ce este* ***vărsat*** *la o unitate militară, devine comandant la* ***o grupă de soldați*** *pe care îi instruiește foarte bine, încât* ***oricine venea comandant, căpitan, general, până la majestate, ostașii lui, grupa lui era primul pă divizie,*** *obține obiectele fermecate, se căsătorește, soția îl înșeală cu un popă, îl transformă în câine, redevine om, îi pedepsește pe cei doi, întinerește, se însoară cu altă fată și* ***dacă o fi trăind azi, dragi tovarăși și prieteni, trăiesc în pace și în liniște.***[2]Limbajul aparține povestitorului Ion Ruhat zis **Bulivrancea** din Boişoara - Vâlcea.

Or, mai ales în limbaj stă tot farmecul basmului.

Acesta trebuie să fie viu, să-l apropie pe ascultător, să emane afectivitate. De asemenea, ca o părere personală, adaug în acest context importanţa transmiterii pe tot parcursul basmului, cu ajutorul limbajului folosit, a siguranței că binele totdeauna învinge, indiferent de câte obstacole va întâmpina eroul nostru din basm. Tocmai de aceea basmele sunt iubite de copii în special, ei au nevoie de această siguranță. În basme există un altfel de suspans, un suspans însoțit de siguranța că totul se va sfârşi cu bine. Cum se

2Ibidem, p. 14 (XIV);

poate transmite această siguranță? Folosind anumite mijloace nonverbale - o anumită mimică, anumite gesturi, din care ascultătorul să înțeleagă faptul că poate să stea liniștit, pentru că binele va învinge. Asemenea stări pe care le dau mijloacele nonverbale pot fi sugerate şi în basmul cult, chiar dacă mai greu, cu ajutorul interjecţiillor, al exclamațiilor ori a proverbelor și zicătorilor.

Pe lângă mijloacele nonverbale, acest lucru se mai poate realiza şi cu ajutorul umorului. Aici se cuvinesă-l amintesc pe cel mai mare povestitor român - Ion Creangă, al cărui umor a rămas neegalat, un umor care nu înfierează, ci doar privește cu înțelegere și bunăvoință. Neegalată rămâne la Creangă și arta de a face haz de necaz, întâlnită în *Amintiri din copilărie*, dar și în poveștile și povestirile sale.

Oralitatea stilului este, așadar, prezentă atât în basmul cult, cât mai ales în cel popular, dând specificitate speciei. Oralitatea poate să dea, uneori, în basmul popular - atunci când povestitorul nu este foarte talentat, anumite mesaje incoerente ori exprimări greșite, neîntâlnite în basmul cult, caracterizat prin fluenţă discursivă.

Stilul de scriere al basmului cult este mai elaborat şi poartă amprenta autorului acestuia.

Timpul când se petrece acțiunea basmului este o trăsătură comună ambelor tipuri de basm, în toate cazurile fiind prezentat în formula inițială "*A fost odată ca niciodată.... "*, sugerându-se prin aceasta un timp foarte îndepărtat, imemorial.

O altă trăsătură comună și totodată definitorie a celor două tipuri de basm este stereotipia. Basmele sunt create după tipare, șabloane. Diferența dintre ele o dau doar detaliile.

George Călinescu scria cu privire la stereotipia basmelor:

Ceea ce izbeşte pe cercetătorul de basme este stereotipia lor, de unde şi legitimitatea până la un punct de a proceda, ca în ştiinţele naturale, la clasificare. Ba unii chiar au restrâns studiul lor exclusiv la stabilirea universală a tipurilor. [...]. Oricât de ingenioasă e o asemenea clasificare, ce are meritul în tot cazul de a demonstra stereotipia basmelor, ea rămâne arbitrară, întrucît fantezia creatoare nu admite fixităţi şi absoluturi, dar mai ales pentru că infinita combinare de şabloane nu permite încadrarea unui basm la un singur tip şi ciclu.[3]

Însăși forma, construcția basmului presupune o stereotipie, un tipar.

Astfel, toate basmele conțin formule tipice de început, mediane și de final. Formulele de început și de final au rolul de a ne face intrarea și, respectiv, ieșirea din lumea mirifică a basmului, iar formulele mediane acela de a ne menține treaz interesul, de a ne capta atenția. Aceste formule sunt prezente în toate basmele lumii, chiar dacă îmbracă exprimări diverse.

Lazăr Şăineanu face o interesantă trecere în revistă a acestor formule:

Formulele inițiale sunt la celelalte popoare puțin numerase și se mărginesc adesea la una singură, pe când ele îmbracă în basmele noastre o mare varietate, deși nu ating numărul superior al formulelor finale.

Cea mai întrebuințată dintr-însele e formula inițială "a fost odată..." care există și a existat pretutindenea: am întîmpinat-o [...] în cel mai vechi basm egiptean, într-o fabulă animală de Aristofane și în povestea lui Apuleiu.[...]

Formulele mediane sunt mai puțin numeroase și se redau obicinuit în versuri.

Formulele finale sunt pretutindenea mult mai numeroase. Unele din ele exprimă regret pentru acele vremuri fericite, altele din contra constată că astăzi suntem mai

3George Călinescu, *Estetica Basmului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965, p. 317;

fericiți. Adesea povestitorul îndrumă ironic pe ascultătorii săi să meargă înșiși acolo, spre a se convinge de adevărul spuselor sale.

[...]Trecem acum la formulele finale românești, foarte numeroase şi caracteristice. Cea mai obicinuită sună: "iar eu încălecai p-o şa şi vă spusei dumneavoastră aşa". [4]

De asemenea, basmele sunt construite după un tipar narativ specific, cu pași precișiși întotdeauna aceiași. După cum am spus mai sus, toate basmele din lume corespund unui set de scheme narative arhetipale, clasificate în 2.340 de tipuri.

Stereotipia se întâlnește și în conținutul basmelor. Toate basmele au ca laitmotiv conflictul dintre bine și rău, unde binele întotdeauna învinge. Personajele sunt și ele împărțite în pozitive și negative. Personajul pozitiv este un erou și este mereu ajutat în situații conflictuale de personaje auxiliare cu puteri supranaturale. Eroul din basmul popular este întotdeauna frumos atât din punct de vedere fizic, cât și moral, reprezintă întruchiparea perfecțiunii. Personajul negativ al basmului popular este un antierou, exact opusul celui pozitiv, urât la suflet dar și la înfățișare, cu puteri supranaturale pe care le folosește spre a face rău.

În basmul cult, personajele nu sunt de obicei prototipuri ale perfecțiunii încă de la început, ele obțin acest statut în urma unei călătorii inițiatice cu multe obstacole, pe care le depășesc cu ajutorul unor personaje auxiliare cu puteri supranaturale. Caracterul personajelor din basmele culte este unul complex și mai uman totodată. Acestea demonstrează calități umane, ca de exemplu mila, calități care le facilitează ajutorul din partea unor personaje auxiliare cu puteri supranaturale, după cum am mai amintit. De asemenea, acestea nu sunt neînfricate ci, dimpotrivă, se înfricoșează și cunosc chiar sentimentul uman al deznădejdii:

Atunci Harap-Alb, ieşind plin de mâhnire, se duce în grajd la cal şi, netezindu-l pe coamă şi sărutându-l, zice:

— Dragul meu tovarăş, la grea nevoie m-a băgat iar Spânul! Amu a scornit alta: cică să-i aduc pe fata împăratului Roş de unde-oi şti. Asta-i curat vorba ceea: "Poftim pungă la masă, dacă ţi-ai adus de-acasă." Se vede că mi s-a apropiat funia la par. Cine ştie ce mi s-a mai întâmpla! Cu Spânul tot am dus-o cum am dus-o, câine-câineşte, până acum. Dar cu omul roş nu ştiu, zău, la cât mi-a sta capul. Ş-apoi, unde s-a fi găsind acel împărat Roş şi fata lui, care cică este o farmazoană cumplită, numai Cel-de-pe-comoară a fi ştiind! Parcă dracul vrăjeşte, de n-apuc bine a scăpa din una şi dau peste alta! Se vede că m-a născut mama într-un ceas rău, sau nu ştiu cum să mai zic, ca să nu greşesc înaintea lui Dumnezeu. Mă pricep eu tare bine ce ar trebui să fac, ca să se curme odată toate aceste. Dar m-am deprins a târâi după mine o viaţă ticăloasă. Vorba ceea: "Să nu dea Dumnezeu omului cât poate el suferi". [5]

[...] Şi când să treacă un pod peste o apă mare, iaca o nuntă de furnici trecea şi ea tocmai atunci podul. Ce să facă HarapAlb ? Stă el oleacă şi se sfătuieşte cu gândul: "Să trec peste dânsele, am să omor o mulţime; să dau prin apă, mă tem că m-oi îneca, cu cal cu tot. Dar tot mai bine să dau prin apă, cum a da Dumnezeu, decât să curm viaţa atâtor gâzuliţe nevinovate". [6]

O altă însușire comună a celor două tipuri de basme este prezența fabulosului.

George Călinescu definea basmul ca fiind *...o operă de creaţie literară, cu o geneză specială, **o oglindire în orice caz a vieţii în moduri fabuloase**, prin urmare supunerea lui*

4Lazăr Şăineanu, *Basmele Române*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, pp. 142-153;
5 Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*, Editura Agora, Bucureşti, 2012, p.65;
6*Ibidem*, p.72;

la analiza critică este nu numai posibilă, ci şi obligatorie, din ea decurgând atât adevăruri specifice, cât şi adevăruri de ordin structural folcloric.[7]

Personajele basmelor şi întâmplările povestite nu se regăsesc în viaţa reală, ele sunt rodul imaginaţiei.

În basmul cult fabulosul este mai estompat, pare mai verosimil decât în basmul popular.

Cifrele magice, purtătoare de simboluri sunt întâlnite în ambele tipuri de basm. De asemenea şi obiectele miraculoase sunt prezente atât în basmul popular, cât şi în cel cult.

Numerele joacă de asemenea un rol însemnat în basme, ca în mitologiile şi în doctrinele mistice din toate timpurile[8], precizează Lazăr Şăineanu, dezvoltând apoi subiectul cu exemplificări din basmele noastre sau ale altor popoare. Astfel, în timp ce la noi predomină cifra 3 cu multiplii săi, la slavi, spre exemplu, predomină cifrele 9 şi 77. În basmele noastre este prezentă, de asemenea, cifra 7. Aceste cifre sunt întâlnite, de altfel, în basmele tuturor popoarelor.

Cifra 3 simbolizează ordinea şi perfecţiunea. Simbolizează, totodată, Creaţia. *Numărul trei are pretutindenea o valoare sacramentală,*[9]specifică Şăineanu în cartea sa.

Cât despre obiectele miraculoase, acestea abundă în basme, atât în cele populare cât şi în cele culte. Întâlnim piepteni fermecati, năframe, oglinzi ori fluiere; întâlnim lichide precum apa vie şi apa moartă; întâlnim fructe, plante ori flori magice, toate acestea sunt prezente în basm cu rolul de a-l ajuta pe erou să treacă cu bine peste toate obstacolele ce-i apar în cale pe drumul încărcat de obstacole al călătoriei iniţiatice.

O altă trăsătură caracteristică celor două tipuri de basm este aceea că finalul este unul fericit şi moralizator. Morala din basme este aceea că, în lupta dintre bine şi rău, binele învinge întotdeauna.

Există, totuşi, un basm care face excepţie de la regula finalului fericit: *Tinereţe fără bătrâneţe şi viaţă fără de moarte* - basm popular cules de Petre Ispirescu - unde eroul moare la final. Moartea vine ca o pedeapsă a neascultării, a faptului că, deşi a fost avertizat, nu a ţinut cont de sfat.

Ca o concluzie la cele scrise, se poate afirma că basmul cult se aseamănă foarte mult cu cel popular, ceea ce-l deosebeşte de acesta fiind, în primul rând, un discurs mai fluent şi un stil specific fiecărui autor în parte, o amprentă proprie care-l individualizează. În rest, celelalte diferenţe sunt abia sesizabile. Plăcerea şi încântarea citirii, dar mai ales a ascultării unui basm este la fel de mare, fie acesta un basm cult sau unul popular.

BIBLIOGRAPHY

Antologie de Literatură Populară, vol. II, Bucureşti, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1953;

Bârlea, Ov., *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1976;

Bremond, C., *Logica Povestirii*, Bucureşti, Editura Univers, 1981;

Călinescu, G., *Estetica basmului*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965;

Creangă, I., *Povestea lui Harap-Alb*, Bucureşti, Editura Agora, 2012;

Gaster, M., *Literatura populară română*, Bucureşti, Ig. Haimann, 1883;

Linvelt, J., *Punctul de vedere. Încercare de tipologie narativă*, Bucureşti, Editura Univers, 1994;

7 George Călinescu, *Op. cit.*, p. 5;
8 Lazăr Şăineanu, *Op.cit.*, p. 39;
9*Ibidem*, p. 39.

Pop, M., *Folclor românesc*, I, *Teorie și metodă*, ed. îngr. de N. Constantinescu și Al. Dobre, București, Editura Grai și Suflet – Cultura Națională, 1988;

Propp, V., *Morfologia basmului*, București, Editura Univers, 1970;

Propp,V., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, București, Editura Univers, 1973;

Simion, E. (Coordonator), *Basme Populare Românești*, vol. I și II, București, Editura Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008;

Șăineanu, L., *Basmele Române*, București, Editura Minerva, 1978.

THE RELATIONSHIP BETWEEN HUMAN BEING AND THE ANIMAL REIGN FOR THE SACRED RESTAURATION IN VASILE VOICULESCU'S STORIES

Iuliana Voroveanu
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract:In his stories Voiculescu perceives sacredness as real existence. The human being must abide by old ordinances, established by an indeterminate and unnamed instance, able to transcend time and space. After fulfilling certain ritualistic conditions, the human being has access to a paradise where the animal kingdom is a partner in the tendency to restore the sacred, referring to its original purity and docility. This purity of paradisiac existence is found in a friendship relation to animals, but also to the maturity confined by prejudices and superstitions. Obtaining animal friendliness and at the same time recognizing human superiority are paradisiacal signs, it does not mean regressing to a lower biological condition, but finding the original human status. But after the adamic fall, society isolates such a man, treating it ironically or cataloging him as a sorcerer. Animals are active instruments, characterized by docility, but with a well-established role, at the moments of the humanity decay, respecting some degree of cyclicality.

Keywords: sacred, purity, native paradise, animal kingdom

În povestirile sale Voiculescu percepe sacralitatea ca existență reală. Omul trebuie să respecte rânduieli vechi, stabilite de o instanță nedeterminată și fără nume, capabilă să transceadă timpul și spațiul. După îndeplinirea anumitor condiții ritualice, omul are acces la un paradis în care regnul animal este partener în tendința de restaurare a sacrului, raportându-se la puritatea și docilitatea originară a acestuia. Această puritate a existenței paradisiace se regăsește în relația de prietenie față de animale, dar și a maturității îngrădite de prejudecăți și superstiții.

În proza voiculesciană descoperim plăcerea de a descrie peisaje. Pădurea, muntele, acvaticul sunt spații ale mitului, unde se păstrează tiparele arhaice, realitatea nealterată de profan, de istorie, spații unde spiritul contemplatorului se deschide spre sacru. Astfel apare la Voiculescu ieșirea din timp și spațiu, ceea ce încearcă povestitorul să comunice, fiind acel sentiment acut al timpului fabulos, opus timpului istoric.

Natura serveşte dispoziţiilor sale spirituale. El este receptiv la vitalitatea, la dinamismul prefacerilor naturii, la mobilitatea elementelor, la pulsul, tensiunea şi agitaţia debordantă a naturii, la relaţia specială creată între personaje, trăirile lor şi elementele cadrului natural. Voiculescu exploatează stările paroxistice ale acesteia: revărsările de ape, respiraţia uriaşă a aglomeraţiei umane şi animale, viscolul năpraznic, fierberea, tumultul, ciocnirile violente.

Natura voiculesciană, mai ales lumea de la munte şi din împărăţia bălţilor, este natura pe care scriitorul a purtat-o în suflet. Era mereu dornic de a vedea cu ochii minţii şi de a simţi mişcarea, culorile, frumuseţea, tumultul şi de a reda totul în cuvinte. De remarcat că la Voiculescu, voluptatea de a lua contact cu natura este de ordin vizual. El percepe natura cu ajutorul privirii. Ochiul său deschis spre lume se bucură de

expresivitatea formelor vegetale, de schimbarea luminii, de culorile cerului şi norilor, de ivirea norilor.

Un aspect demn de semnalat este faptul că natura voiculesciană este guvernată de reguli ce subsumează cu precădere existenţa feminină în jurul nostru, dar a şi preluat din comportamentul fiinţei-femeie. Ea este fie supusă, pasivă, receptivă, sensibilă la nevoile oamenilor, fie dezlănţuită, dominantă, rezistentă, independentă.

Trăsăturile feminine ale elementelor naturii sunt receptate şi redate de către Voiculescu într-un mod care atrage atenţia, deoarece între acestea există o legătură strânsă. Ele se îmbină şi se influenţează reciproc. În natură el descoperă acele forţe primare ale cosmosului care au generat viaţa planetei şi în care omul însuşi îşi găseşte îndepărtata sa origine. Aceste forţe se constituie şi se materializează în elementele feminine ale naturii, de care omul modern se devitalizează în condiţiile civilizaţiei moderne: apa, ploaia, luna, pădurea, pământul, peştera. Prezentarea pe larg a elementelor feminine întâlnite în opera lui Voiculescu încearcă să evidenţieze adevăratele semnificaţii a acestora.Manifestarea feminităţii în aceste povestiri are ca rezultat obţinerea comuniunii om-natură, dar şi expresia unei insecurităţi lăuntrice, o inaderenţă între om şi natură, care poate conduce la depersonalizarea individului, a ipostazei masculine.

Comentând opera lui Voiculescu, Ion Apetroaie remarcă legătura eroilor cu natura, *''*viziunea panteistă în care omul trăieşte pe deplin ordinea ei, conformându-se ritmurilor firii, dar şi faptul că atunci când o pierde se zbate dramatic să o găsească", pentru că autorul "are oroare de diviziunea şi de degradarea naturalului''[1].Aceasta nu se realizează în spaţiul civilizat ce îndepărtează individul de la rădăcinile sale ancestrale, şi în cel al satului străvechi, în acea lume ce trăieşte din superstiţie, rituri şi magie, pe care unii critici o revendică din "mărturia unui fond de cultura dacică şi chiar arhetipală."

În asemenea spaţii, sacrul se prelungeşte în profan, iar trecutul porunceşte prezentului. Împăcarea cu vremile moderne, văduvite de cumpătare şi de corectitudine în relaţie cu natura, se dovedeşte, în consecinţă, aproape imposibilă. Spaţiul acesta pare menit să rămână ambiguu, liminal.În lumea modernă,, omul dispera într-o crâncenă singurătate cosmică'' iar în cea folclorică ,,el se integrează senin într-o armonie universală''[2]. Natura arhaică se află în mod obiectiv şi permanent la dispoziţia omului care este capabil să i se integreze, să-i respecte regulile nescrise.

Personajele, cu predilecţie intelectuali şi locuitori ai spaţiului citadin, au ocazia să cunoască din exterior natura, care pentru un anume interval temporal, se dezvăluie acestora în puritatea ei. În acord cu cosmosul, personajul voiculescian este scos din anonimat, din izolare sau muţenie, pentru a-şi dovedi virtuţile, în fiinţa lui concentrându-se experienţa tradiţiei omenirii. Este un ins însingurat, retras datorită unor ciudate certitudini, departe de realitate, de istorie şi de oameni, de societate. Lumea modernă pune capăt acestei existenţe cu tentă paradisiacă. Spre deosebire de omul modern, care este superficial şi ignorant, omul lui Voiculescu simbolizează armonia deplină şi integrarea în natură. Cunoscători ai practicilor magice şi ai ritualurilor străvechi, eroii trăiesc izolaţi de restul comunităţii, deţin secrete şi puteri inaccesibile oamenilor normali, sunt în răspăr cu civilizaţia modernă şi dispuşi să se jertfească pentru salvarea lumii lor şi pentru accederea la semnificaţiile ultime ale existenţei.

Termenul definitoriu al personajului voiculescian este vitalitatea, fiind adaptat unui mod de existenţă legat de natură, un om - animal nu în sens de primitiv, ci în acela de om pur, originar, om de dinaintea scindării fiinţei umane de fiară, cel care a reuşit să-şi impună supremaţia în faţa naturii, prin cunoaştere. Personajul voiculescian ,,are

1 Ion Apetroaie, *V. Voiculescu*, Bucureşti,Editura Minerva, 1980, p. 167
2 Ovidiu Papadima, *O viziune românească asupra lumii*, Bucureşti, Editura Saeculum I.O., 1995, p. 180

capacitatea de a păstra şi sintetiza în memorie gesturile iniţiale ale strămoşilor, de a unifica la nivelul unei trăiri de o extraordinară tensiune etapele succesive ale vieţii biologice, până la contopirea fiinţei umane cu premisele cosmice, nedefinite, ale apariţiei ei.”[3].

Astfel, muntele, spaţiul acvatic, peşterile, pădurea, sunt toposuri pline de încărcătura simbolică, legate de mitul facerii lumii „spaţii primordiale, uneori de o primitivitate încântătoare’’, „încremenite în vechime” după cum le descrie autorul, opuse cu totul civilizaţiei europene sau orientale atât de des exploatate, uzitate de scrierile secolului XIX. De aceea, personajele pot fi catalogate ca arhetipuri- imagini tipar ale unei lumi dispărute, misterioase, ce încearcă prin eroii săi să se salveze din faţa invaziei civilizaţiei moderne. Majoritatea personajelor voiculesciene, fie sunt persoane civilizate ce fac doar o vizită unui prieten de la ţară sau vin la o partidă de vânătoare în ţinuturi sălbatice, sau cel puţin trăiesc într-o comunitate ce are contact cu atât de civilizatoarea lume urbană. Aceste personaje ce par din altă lume şi alt timp decât cel prezent - cel al riturilor străvechi, deşi nu vor să adere la năzuinţele comunităţii din care fac parte, în mod inevitabil şi insesizabil pentru ei, primesc o influenţă din partea civilizaţiei doar prin simplul fapt că sunt înconjuraţi de manifestări timide ale modernităţii urbane.[4]

Obţinerea prieteniei animalelor şi în acelaşi timp recunoaşterea din partea lor a superiorităţii omeneşti sunt semne paradisiace, aşa cum afirmă Mircea Eliade[5], neînsemnând regresia la o condiţie biologică inferioară, ci regăsirea statutului uman originar. După căderea adamică, societatea izolează un astfel de om, tratându-l cu ironie sau catalogându-l drept vrăjitor. Voiculescu se întoarce la natura primordială, fascinat de forţele ascunse ale naturii, metempsihoză, descântece şi vrăji, antrenând forme ale imaginaţiei populare pentru a sugera existenţa unei altfel de realităţi materiale’’[6].

Animalele reprezintă instrumente active, caracterizate prin docilitate, dar cu un rol bine stabilit, în momentele de decădere ale umanităţii, respectând o oarecare ciclicitate. Omul lui Voiculescu este stăpânitorul naturii şi păstrător al unor practice ancestrale, având abilitatea de a influenţa desfăşurarea unor întâmplări. Mulţi eroi nu au o identitate precisă, se pot transforma în animale, lucruri sau plante, trăiesc în afara mitului, deşi sunt mari cunoscători ale acestora. În multe povestiri, fiinţele fie comunică între ele fără grai sau fără semne, fie cu lucrurile sau cu fenomenele naturii, subliniind aşadar întoarcerea în timpul patriarhal, când comuniunea om- natură este o expresie pură a existenţei paradisiace.

În povestirile voiculesciene, reîntoarcerea la rădăcini echivalează cu accederea la esenţă. Imboldul îl asigură o situaţie- limită, care determină individul să perceapă mai acut lipsa centrului, a sacrului ori faptul că vieţuieşte în haos, sub un „*cer gol*” (Mircea Eliade).În regresiunea spre timpul primordial, omul cunoaşte obiectele şi fiinţele din jur, le stăpâneşte magic, se vindecă de efectele timpului, apelând la memoria ancestrală, până în momentul când devine stăpân. Apelând la magie, cu precădere în momentele de decădere ale umanităţii, aceasta nu reuşeşte să împlinească relaţia paradisiacă om-animal, specifică spaţiului sacru.

Lostriţa aduce în atenţie acţiunea de subordonare, până la anihilare, a forţelor demonice. Ştima apelor, femeia-peşte, îl seduce pe Aliman, finalul acestei poveşti de iubire având un caracter tragic, cuplul om- peşte neputându- se împlini erotic, subliniind armonizarea regresiunii în timp şi spaţiu ***cu erosul***. Universul acvatic suportă o cu totul

3Elena Zaharia Filipaş, *Introducere în opera lui V. Voiculescu,* , Bucureşti,Editura Minerva, 1980, p. 170
4 Nicolae Balotă, *Romanul Românesc al secolului XX*, Editura Viitorul Românesc, 1997, p. 286
5 Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1995, p. 169
6 Nicolae Manolescu, *Povestirile lui V. Voiculescu*, în ,,Luceafărul’’, 1971, nr.2, p.2

altă transformare atunci când ascunde în adâncuri o creatură bizară: natura este surprinsă într-o dezlănţuire furioasă; formele materiei în erupţie dau senzaţia terifiantului, lăsând să se întrevadă o extra-cauzalitate care modifică sau suspendă legităţile realului.Apa ilustrează în acest caz relația de reflexivitate pe care o are în raport cu omul. Bariera dintre cele două regnuri dispare.Apa ostilă, apa neagră ascunde o anti-lume demonică: ,,îmbibată de spaimele nopţii, plină de folclorul fricii'', ea este copia substanţială a tenebrelor, substanţa simbolică a morţii.[7]

În **Pescarul Amin**, eroul este un pescar solidar cu stihiile naturii, un morun fabulos. Încercând să protejeze natura și tainele creației, pescarul care dezvăluie câteva semne aparținând lumii magiei, simte cu întreaga lui ființă mișcările secrete ale apei și păstrează nealterat raportul între individual și colectiv(natural), conștient că își are originea într-un pește fabulos. Contopirea regnurilor și speciilor(omul-pește) se realizează prin intermediul fantasticului, provenit ,,dintr-o unică și nemaiîntâlnită forță de transfigurare a naturii''[8]. Interesant este modul cum se recuperează sacrul. In frunte cu morunul, eroul conduce alaiul de pești, deci prin moarte se reintră într-o altă coordonată mitică. La fel ca și Aliman, care se înecă pentru profan, dar recuperează edenul originar pentru sacru, Amin piere în mod voluntar dintr-un refuz dublu: de a trăi prozaic o existență golită de semnificații și de a salva de profanare totemul.Peştele, emblemă a apei, este simbolul fecundităţii şi înţelepciunii. Trăind ascuns în adâncurile apei, el este pătruns de puterea sacră a genunii. El doarme în lacuri sau străbate fluviile şi dăruieşte ploaie, umezeală sau provoacă revărsări.

În **Pescarul Amin** și **Lostrița** remarcăm orgoliul omului de a supune natura, ce este tot o reminiscență a mentalității arhaice. Amin simte ca și eroul lui Eminescu, Dionis-Dan, că a devenit stăpânul universului, cu deosebire că nu ajunge să gândească blasfemia, asemeni lui Lucifer, din prea multă vanitate. Amin simte că a devenit ,,însăși urzeala obștească, întregul sobor al străvechimii".

Inițial un spațiu paradisiac pentru Gheorghieș, născut pe malul **Lacului rău**, fără tată, dar adoptat și crescut în legile străvechi și nescrise ale lacului, ochiul de apă al pământului îl pedepsește ca urmare a încălcării unor vechi rânduieli. Din spațiu ocrotitor, lacul se răzbună și îl înghite. Doar o bătrână de 120 ani, prin ascultare, jertfă și rugăciuni împacă sufletul lacului pentru a reda trupul celui înecat.

Povestirea **Sezon mort** oferă sugestii privind comuniunea între regnuri, forfota speciilor, transferul magic în paralelismul Azor- vulpe, Charles- țărancă. Aventura lui Azor reprezintă un model anticipativ care va fi imitat la scară umană, în aceași poiană, sub același copac, sub lumina aceleiași luni gigantice. Voiculescu a valorificat într-o viziune modernă substratul magic al spiritualității românești, ,, prin sugestia comuniunii între regnuri și ideea unei naturi în prada unei excitații colosale.''[9]Pădurea este spaţiul natural unde funcţionează neschimbate legile vechi şi simple ale naturii, este o pădure sălbatică, rămăşiţă încă impunătoare şi pură a străvechiului codru al Vlăsiei, unde trăiesc vieţuitoare de toate felurile, o comoară de culori jucăuşe şi o explozie de viaţă unanimă. În mijlocul pădurii taberele se delimitează precis. De o parte, o natură domesticită, de cealaltă parte, adevărata frenezie, a junglei, a luptei pentru existență.

În **Taina gorunului,** pădureaseculară este în afara timpului ireversibil care apropie omul de moarte, trezind astfel nostalgia paradisiacă. Eroul este atras de pădure cu patimă, până la uitarea de sine și metamorfozarea într-un alt om. Murind în scorbura unui gorun,

7 Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis,pag. 109
8 Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române*, 4, Galați, Editura Porto- Franco, 1997, p. 264
9 Eugen Simion, *Eugen Simion comentează pe...*, Bucureşti, Editura Recif, 1993, p. 51

haiducul se integrează în carapacea de lemn, se înalță spre cer pe măsură ce trunchiul se dezvoltă.

Personaj principal al povestirii **Ciobănilă,** câinele respectă relația de prietenie și ascultare față de stăpân. Samson gândește ca o făptură rațională, fără a-și părăsi statutul de câine pentru o ideală evoluție care i-ar denatura existența de tip paradisiac. Părăsit pentru o perioadă de timp de primul stăpân, câinele se atașează de elevii unei școli, asemenea atașamentului pe care îl avea față de mieii turmei pe care o păzise anterior. Pentru câine însă,turma și ciobanul reprezintă paradisul, copiii și învățătorul lor fiind doar elemente compensatorii. Regăsirea paradisului este emoționantă prin îmbrățișarea aproape umană dintre câine și cionan în momentul revederii.

Puritatea existenței paradisiace se regăsește și în universul infantil, care tocmai prin prietenia sinceră, necondiționată, față de animale, ajunge să se opună maturității îngrădite de prejudecăți și superstiții. **Șarpele Aliodor** ilustrează această idee prin simbolismul bivalent. Ionică, mezinul familiei de țărani, găsește o curea mlădioasă care se dovedește a fi un șarpe. La insistențele celor din jur, mama înverșunată îl acceptă, deși viețuitoarea reprezintă simbolul dușmanului biblic al femeii. Copiii cred că acesta poate avea semnificații spirituale și materiale. Prietenia este dusă de copii până la înlocuirea afectivității față de mama moartă cu cea pentru șarpele acuzat pe nedrept.

Ultimul Berevoi prezintă decăderea puternică a societății umane, încât aceasta influențează animalele sălbatice, atacând stânele și crezile. Bătrânul solomonar realizează un spectacol magic, integrand simboluri ale animalelor pentru înlăturarea dușmanului încarnat într-o piele de urs. Omul cu înfățișarea de urs se lasă biruit de taur, drept ultima regresie de tip spiritual.

În **Revolta dobitoacelor**animalele coalizează pentru înlăturarea omului devenit tiran, în noua eră a civilizației, cu putere rațională de a domina universul. Acestea se răscoală, cu intenția de a reasimila omul condiției lor. Este prezentată o lume pe dos, în care personajele umane nu comunică, iar animalele revoltate de violența stăpânului, obișnuiesc să aibă un dialog antrenant. Acestea văd omul drept o ființă cu puteri supranaturale, drept un vrăjitor care stăpânește tainele magiei. În cele din urmă, animalele renunță, impresionate de calitățile lui inexplicabile, aureolat și apărat de lumina focului.

În **Misiune de încredere**, Bujor, starostele tuturor vietăților pădurii, este cel care nu ucide animale și nu permite vânarea acestora. Eroul alcătuiește un fel de schit cu fiare neputincioase pe care le adăpostește și le îngrijește până în momentul vindecării depline. Prietenia și protecția pe care o acordă animalelor îl exclud din mijlocul sătenilor, trasând o linie între existența adamică și cea post- adamică în același spațiu al muntelui.

Vânătorii ucid animalele din pasiune sau pentru procurarea hranei, denotând părăsirea stării paradisiace de la începutul lumii. Vânătoarea este activitatea vitală și primordială, echivalând cu ritualurile. ,,Subțiat de civilizație și confort, s-a păstrat o părticica din structura lăuntrica a vechiului vânător care vedea în confruntarea omului cu animalul semnul vitalității rasei umane. Prin vânătoare, ca și prin povestirile despre vânători, pescari, intelectualii lui Voiculescu întrețin viu focul sacru al vitalității umane, ca un ideal compensator al omului modern față de înstrăinarea proprie față de esența sa naturală''[10]. În **Căprioara din vis** apare un moment revelator esențial, care determină la o acută nostalgie a stării paradisiace. Vânătorul primitiv ezită să ucidă o căprioară, simbol al feminității[11], care pentru moment îi amintesc de femeia iubită. Triunghiul om- animal-femeie descoperă armonia paradisiacă.

10Elena Zaharia Filipaș, *Introducere în opera lui V. Voiculescu,* , București,Editura Minerva, 1980, p
11 Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 275

Voiculescu prezintă şi urmăreşte totodată efortul naturii de a-şi reintegra omul, restabilirea nu a simplelor corespondenţe, dar a unităţii om-natură. Violenţele naturii, provocările, emanaţiile subtile, efluviile misterioase sunt instrumente ale unei agresiuni pe care forţe obscure o folosesc pentru restabilirea unei organicităţi artificial întrerupte. Personajele sunt supuse unor trăiri şi emoţii diferite ca intensitate, ca manifestare, ca grad de agresivitate. Toate acestea sunt reveniri la şi în natural, sub semnul unei demonstraţii ale naturii.

Într-o epocă dominată de știință și tehnică, omul lui Voiculescu păstrează în memorie atribute concrete și gesturi ale strămoșilor, amintirea spațiului paradisiac, încearcă să refacă circuitul logic și biologic, până la contopirea cu originile nedefinite, prin supunere la ritmul naturii.

BIBLIOGRAPHY

Apetroaie, Ion, *V. Voiculescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980

Balotă, Nicolae, *Romanul Românesc al secolului XX*, Editura Viitorul Românesc, 1997

Bădărău, George, *Proza lui Vasile Voiculescu*, modalități de realizare a fantasticului, Editura Princeps, Iași, 2006

Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Bucureşti, Editura Artemis

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul,* București, Editura Humanitas, 1995

Manolescu, Nicolae, *Povestirile lui V. Voiculescu*, în ,,Luceafărul'', 1971

Ocinic, Mirela**,** *Un vis iluminat de-un fulger*, Sibiu: Editura Imago, 2002

Papadima, Ovidiu, *O viziune românească asupra lumii*, București, Editura Saeculum I.O., 1995

Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române*, 4, Galaţi, Editura Porto- Franco, 1997

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*-volumul II, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1976

Simion, Eugen, *Eugen Simion comentează pe...*, București, Editura Recif, 1993

Zaharia Filipaş, Elena, *Introducere în opera lui V. Voiculescu*, București,Editura Minerva, 1980

LOVE'S WAY FROM EROS TO AGAPÈ IN THE PROSE OF SLAVICI

Teodora Elena Weinberger
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, Baia Mare Northern University Centre

Abstract:We intend to tackle Ioan Slavici's psychological realism from love psychology's point of view, this love psychology being comparatively analysed at his couples from the short stories The Village's Mouth, At the Cross in the Village, The Girl from the Woodland and also from the novel Mara. Love's destiny appears in relation with going through a way from Eros (love-passion, the dream of love) to Agapè (love-marriage), according to Denis de Rougemont's concepts. Only defeating the social obstacles, the maturing through pain – the woman having the central role in this process – will confer to Slavici's couples those virtues specific to Agapè's durability, the indispensable virtues for living a life together.

Keywords: psychological, Eros, Agapè, social, maturing

Perioada Marilor Clasici, cu excepţia lui Eminescu, va fi dominată tot mai mult de curentul realist european, datorită deschiderii spre modernitate promovată de „Junimea", totuşi se pot remarca interferenţe romantice ori clasice, tributare încă eclectismului romantismului românesc. Dintre prozatorii aparţinând acestei generaţii de vârf a literaturii române, Ioan Slavici, prin analiza psihologică a tuturor fazelor sentimentului iubirii, infuzează realismul de tip psihologic cu o coordonată ideală, cel mai aproape de magia erotică eminesciană. Acest specific al lui Slavici fiind recunoscut şi de George Călinescu, care îl numea „un poet şi un critic al eroticei rurale"[1], ne propunem, în cele ce urmează, să definim concepţia despre iubire a prozatorului, reliefată în psihologia cuplurilor sale din nuvele, precum şi din romanul *Mara*. Dar, cu toate că orice iubire se naşte din aspiraţia umană eternă de refacere a unităţii pierdute, această formă ideală a iubirii, Erosul-visare, pasiune cu origini divine trebuie să se îmbogăţească cu trăirea asumată, Agapè (iubirea-căsătorie), pentru a nu eşua tragic, deoarece: „cuplul este celula socială originară, [...] în vreme ce conflictul dintre Eros şi Agapè le însufleţeşte zilele şi visele"[2]. Folosind aceste concepte greceşti despre iubire, definite de către Denis de Rougemont, vom urmări traseul iubirii la Slavici şi modul în care cuplurile sale reuşesc atingerea lui Agapè.

Marta şi Miron, personajele nuvelei *Gura satului*, trăiesc la început o fascinaţie a iubirii, impregnată de magia cuprinsă în muzica sferelor, asemenea celei dintre Dionis şi Maria, doar că la Slavici, metafizicul este înlocuit cu ritualicul obiceiurilor străbune, cadrul contribuind la intuirea sufletului pereche: „Cântă! Îi zise ea încă o dată. Miron se simţi cuprins de un fel de beţie, se aşeză pe doaga fântânii şi începu să-şi verse sufletul într-o doină ce se pierdea în liniştea serii." Consonanţa plină de duioşie a iubirii este radiografiată cu finețe de Slavici, în cuvintele simple, dar pline de sensibilitate din primele declaraţii ale îndrăgostiţilor: „Marto! Dacă tu ai şti cât de bine mă simt când te văd, când îţi aud glasul, când mă priveşti, dac-ai şti cât de bine mă simt când mă gândesc la tine, nu ştiu cum, dar parcă ar trebui să plângi."

1 G.Călinescu, *Marii prozatori. Momentul 1880. Promoţia ruralilor. Naturalismul* în *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, Editura Semne, Bucureşti, 2003, p. 452.
2 Denis de Rougemont, *Iubirea şi Occidentul*, ediţia a doua revizuită, traducere şi note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 429.

Magia Erosului singură nu poate contracara piedicile din sfera socialului, căci, deşi aspiraţia spre Agapè exista încă de la început în sufletele celor doi, psihologicul trebuia să depăşească toate prejudecăţile şi complexele, să se maturizeze. La Slavici, posibila sursă a conflictului tragic o constituie tocmai această influenţă perturbatoare a planului socialului asupra psihologicului, caracteristica definitorie a prozei sale fiind „să descopere incidenţa dintre psihologic şi social, dialectica raporturilor dintre individ şi colectivitate”[3]. Factorul perturbator este, în nuvela *Gura satului*, inclus chiar în titlu – este vorba de o dependenţă de părerea comunităţii căreia eroii îi aparţin, verdictul acesteia contând şi în cazul formării unei familii: „Marta şi Toader? Ei s-au trezit încă de mici în gura satului şi nici că-şi mai dădeau bine seamă despre cele ce se vorbeau zi de zi”, dependenţă manifestată de Mihu, tatăl Martei, atunci când află că fiica sa n-ar voi să se mărite cu cel menit ei dintotdeauna: „Cum s-ar putea să mai schimbăm un lucru care e pus la cale? [...] să-mi calc vorba pe care am grăit-o cu multă chibzuială şi să mă fac de râsul lumii!”. Această dependenţă este amplificată şi de prejudecăţile legate de inegalităţile sociale, alesul inimii Martei fiind un cioban, în timp ce „nenea Mihu” se mândreşte cu statutul său de gospodar înstărit, dornic de a păstra stima consătenilor: „nu-l mâhnea decât un singur gând: ce va zice lumea? Toată viaţa a trăit astfel, ca lumea să poată vorbi numai bine despre dânsul; [...] şi acum, deodată, vedea risipindu-se partea cea mai scumpă din preţul bogăţiilor şi al bunelor sale fapte”. Marta, fiică ascultătoare şi iubitoare, îşi consumă zbuciumul sufletesc în tăcere: „simţea că nu poate să spuie nimănui ceea ce gândeşte. Nu-şi găsea loc de astâmpăr, dorea de singurătate, îi venea să plângă”, deşi toată fiinţa ei dorea împlinirea adevăratei iubiri: „merge dusă, fără de gânduri, înfierbântată, cu părul desfăcut, cu ochii plini de văpaie, cu obrajii aprinşi, cu buzele cuprinse de tremurare, cu pieptul mişcat de viforul inimii, merge drept pe calea sunetului dulce şi duios”. La ultima întâlnire secretă, din mjlocul naturii protectoare, consonanţa îndrăgostiţilor, manifestată prin sărut şi vorbe înflăcărate de iubire, se va frânge într-o renunţare dureroasă, deoarece Miron, sensibil şi corect, conştientizează că iubita sa nu putea trece peste acceptul părintelui: „Ah! Îi zise Marta deznădăjduită. Mă cuprinde groaza când mă gândesc, dar aşa vrea tata” şi alege să se îndepărteze: „Marto! Grăi el încet. Noi trebuie să ne despărţim pentru totdeauna. Ceasul acesta e zestrea vieţii noastre. Nu uita că eşti fiica Mihului. Ce ar zice lumea dacă te-ar vedea aici cu mine?”.

Va urma o trecere a cuplului prin proba suferinţei despărţirii, sentiment analizat de asemenea cu multă fineţe de Slavici, de la primele manifestări ale durerii fără glas, înăbuşite zadarnic de Marta şi observate de mama ei: „Nu puteam să scot o vorbă de la ea. Privea mereu la mine, parcă era speriată, parcă voia să mă roage, parcă voia să-mi ceară iertare. Şi tăcea, încât îmi sfărâma inima”, cărora le corespund trăirile însingurate ale lui Miron, sfâşiat între iubire şi renunţare: „O vedea mereu, şi mereu fugea de dânsa; simţirea pe care o avuse atunci mereu se ivea, şi el căuta mereu să o gonească. Adeseori îl apuca o pornire de turbare, [...] dar deodată îl apuca dorul şi-l purta spre vale. [...] Dar cum putea să răpească mângâierea bătrâneţelor?”. Deşi nunta stabilită dintre Marta şi Toader nu va mai avea loc, din cauza unei neînţelegeri între cuscri şi chiar a răspândirii unor zvonuri despre preferinţele Martei, timpul se va scurge, perpetuând despărţirea îndrăgostiţilor, deoarece Miron plecase în lume, tocmai când tatăl fetei ar fi acceptat alegerea ei. Suferinţa Martei se preschimbă în resemnare: „Ar fi voit să plângă şi nu putea. Grozav îi părea viaţa de deşartă: nicio dorinţă şi nicio durere nu mai vedea într-însa”, din tânăra blândă, harnică şi veselă, rămânând doar o umbră întristată, consimţind iar să se logodească după voia tatălui său, cu Manea Vătafului.

3 Al. Săndulescu, *Proza românească la sfârşitul secolului XIX – forme ale realismului* în *Istoria literaturii române. Studii*, coordonator ştiinţific Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Editura Academiei, Bucureşti, 1979, p. 178.

Reapariţia lui Miron oierul are loc chiar înainte de noua nuntă aranjată, şi reîntâlnirea lui cu Marta, la bâlciul de toamnă, îi aduce din nou în suflet iubirea şi deopotrivă compasiunea la vederea urmelor lăsate de suferinţă: „El o vede acum de aproape, îi vede faţa albă, ochiul mare şi obosit, mâna străvezie, liniştita amărăciune pe buzele ei, o vede şi iar tresare <<Cât e de pierită! >> zice el înăbuşit. E pierită, dar e frumoasă." Din nou singuri, la locul lor din natură, „la marginea pădurii", găsesc în ei de această dată virtuţi noi, crescute din durerea neîmplinirii şi forţa sentimentului reînviat, curajul de a lupta pentru iubirea adevărată, sens suprem al vieţii, animându-i, deoarece „Să iubeşti pe cineva nu este doar un simţământ puternic, ci este şi o decizie, o judecată, o promisiune"[4]. Dar mai cu seamă rolul decisiv îl are atitudinea Martei, care nu mai ezită şi pe care avântul iubirii Agapè o eliberează de sub autoritatea paternă: „Taică! Zise Marta. Nu zice că vrei, dacă nu vrei, dar să ştii că-mi dai moartea sau viaţa", convingându-l pe tatăl ei să nu mai ţină cont de „gura satului".

Spre deosebire de cuplul anterior, tinerii Ileana şi Bujor din nuvela *La crucea din sat* – practic crescuseră împreună, astfel că Erosul se insinuează deodată, în timpul unei clăci, din nou un moment ritualic din viaţa satului, sentimentul magic apărând sub forma unui joc copilăresc-tandru: „Ileana a făcut o cunună de pene cu coada dindărăt şi a pus-o pe nesimţite în capul lui Bujor. Bujor a simţit, dar se face a nu fi simţit, fiindcă-i place să vadă pe Ileana râzând", însă posibila evoluţie în consonanţa lui Agapè este brutal împiedicată de interferenţa aceloraşi prejudecăţi sociale, diferenţa de statut dintre cei doi afirmând-o la mânie tatăl Ilenei: „tu eşti slugă". De acum încolo, Bujor plecând din casa unde trăise şi muncise ca în propria lui familie, jocul tandru este înlocuit de un joc al disimulării sentimentelor, format din evitări şi ezitări motivate de sfială şi nehotărâre la tânăra speriată de înfiripărea primei iubiri: „mereu voia să vorbească cu el şi totdeauna, când îl întâlnea, îl ferea din cale, pentru că nu ştia ce vrea să-i zică", pe când Bujor se zbătea între dor şi resentimente provocate de faptul că ea nu-i luase apărarea: „El era mânios pe Ileana, pentru că n-a zis nimic. Tot se gândea la Ileana şi, cu cât mai mult se gândea, cu atât mai mânios se făcea şi, cu cât mai mânios era, cu atât se gândea mai mult". Totuşi, când Bujor trece peste resentimente şi vine să o ajute să repare spata războiului de ţesut, fata persistă în noul joc al negării, întâi creând o situaţie delicată şi hazlie : „Ei priviră unul la altul, o privire din vina căreia Bujor nu afla uşa, iară după ce naica Florea i-o deschise, el căzu peste prag", apoi derutându-l : „ <<E mânioasă! îşi zise el. A fugit de mine.>>". Psihologia suferinţei Erosului intuit şi încă neconfirmat este redată cu o minuţiozitate a reacţiilor sincronizate gândurilor, atât la Ileana: „Când ea gândeşte la Bujor, este cam aprinsă şi mâinile îi cam tremură", cât şi la Bujor, care: „Când se află în faţă cu războiul, începu a se şterge de sudori. Însă nu-i era cald. Îi părea că războiul ţese de la sine, că iţele joacă şi nu vedea firele cum se cade".

Un loc şi un moment sacru va aduce însă o nouă etapă în clarificarea profunzimii sentimentului, atunci când în biserică, la liturghia de Sfintele Paşti, armonia muzicii sferelor din irmosul cântat de Bujor declanşează revelaţia: „A cântat apoi mai departe, şi sufletul lui întreg era în astă cântare", comuniunea aceea a privirilor înfiorate de „dureros de dulcele" iubirii-dor: „Şi privirea aceea! Astfel el nu a privit-o. Îi venea să plângă aici în biserică; atât de mare plăcere simţea, încât dureri îi erau plăcerile". De la consonanţa privirilor la consonanţa deplină nu mai putea dura mult, căci „Bujor şi Ileana vorbeau în priviri şi cu privirile se îmbrăţişau", totuşi trebuia aşteptat un moment şi un loc doar al lor, fără intruziunea socialului.

4 Erich Fromm, *Arta de a iubi*, traducere din engleză de dr. Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1995, p. 54.

Acest al doilea loc sacru va fi la crucea din sat, unde, de la sfiala magică a Erosului acum clarificat: „Un fior, o roşaţă în obraji şi în urmă ca o beţie groaznică: Bujor stătea în cealaltă parte a crucii" şi de care nu se mai poate fugi, cei doi continuă să-şi citească privirile, în care găsesc „o limbă tainică", ajungând chiar să aline orice durere. Aşa cum Ileana, care evoluase prin iubire, la reacţia lui disperată, iscată din suferinţa neîmplinirii: „Auzi tu, Ileană! Vezi râpa asta? Să nu fiu om dacă nu sar d-aici!" - îşi descoperă puterea de înţelegere şi faţeta maternă, disponibilitatea spre trăinicia iubirii Agapè : „Ileana nu i-a zis să nu sară. [...] A privit însă la el lung şi blând, încât trebuia să rămână neclintit sub acea privire". Revărsarea preaplinului sufletesc al revelaţiei iubirii împărtăşite trăite de Bujor se face tot prin intermediul muzicii: „Se aşează pe pajişte, se propti cu spatele de nucul cel tânăr şi începu doina tărăgănată" şi ajunge să descopere la rândul său iertarea, anihilând presiunea socialului perturbator: „el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său [...] Iarăşi se simţea crescut în casa Boarului şi se mustra pentru greşelile ce le-a făcut de când a ieşit din această casă". Dispare orice nehotărâre în asumarea unui destin împreună cu cea iubită, şi la fel de decisă va fi Ileana, încât seara târziu pornesc amândoi, el spre revendicarea fără drept de apel a fericirii: „Bade Mitre! Să-mi dai pe Ileana, s-o măriţi după mine, că zău nu-i bine dacă nu faci aşa!", ea spre casa lui, pentru a-şi exprima bucuria aceleiaşi iubiri Agapè, parcă presimţind că nicio piedică nu s-ar mai putea interpune, tatăl ei apreciindu-l de fapt pe harnicul Bujor.

Cuplul Persida-Naţl din romanul *Mara* va fi supus influenţei perturbatoare a unor multiple elemente din sfera socialului, lumea realist descrisă de Slavici nemaifiind cea a satului, ci una eterogenă a comunităţii meseriaşilor din zona Aradului. Întâlnirea celor doi şi declanşarea vrăjii inefabile a Erosului, are loc la graniţa dintre sacru şi profan, tânăra privind din fereastra unei mănăstiri înspre măcelăria lui Hubăr şi astfel se produce o consonanţă a privirilor, a esenţei eterne: „îi era parcă o săgetase ceva prin inimă". Starea contradictorie, inedită, pe care o trăieşte tânăra fată, ca şi eroina din balada *Zburătorul*, seamănă cu o boală fără leac: „Era parcă perdută, căzută într-un fel de leşin", este marcată de iraţionalul primilor fiori de dragoste: „Avea în sufletul ei ceva ce nu putea să spună nimănui, iar aceasta nu pentru că s-ar fi sfiit, ci pentru că nu ştia nici dînsa ce are. Se temea ea însăşi de sine, simţea c-o apucă din când în când o pornire năvalnică" şi priveşte totul ca o fatalitate: „Toate n-ar fi fost dacă fereastra aceea s-ar fi spat altă dată". Confuzia din sufletul Persidei o determină să iniţieze un joc al atracţiei / respingerii, trecând intenţionat prin faţa măcelăriei, apoi arătându-se indiferentă când Naţl o salută pe un pod, ducându-i dorul cât timp este plecat la Viena, deşi se preface că nu-i pasă când îşi ia rămas-bun: „Nici măcar în ochii lui nu s-a uitat, nici în urma lui n-a privit", disimularea sentimentelor ascunzând, dincolo de capriciile vârstei, o teamă de necunoscut: „Nu mai voia să-l vadă, [...] îi era greu să se stăpânească, iar durerea pe care o înfrunta îi părea dulce ca jertfa de spăşire". La rândul său, Naţl, se zbuciumă între porniri antitetice: „Era şi el mai întîi mirat, în urmă însă îi venea să ridice barda şi să arunce în lună cu ea, apoi să lase măcelăria în grija mamei sale, să alerge după fata Marei şi să sfărame capul celui ce ar îndrăzni să se apropie de dînsa", încearcă zadarnic să fugă de ceea ce trăieşte, de aceea se îndepărtase: „ştiind că nu poate să fie mereu aproape de dînsa, că trebuie să-şi rupă gîndul de la dînsa, s-a siluit pe sine şi s-a dus departe, ca să n-o mai vadă, să se piardă prin lumea cea mare şi s-o uite".

Când dorinţa irezistibilă spre împlinirea în Agapè aduce o suferinţă şi mai mare pentru amândoi şi o nouă etapă, spre maturizarea sentimentului, se va instala în sufletul Persidei odată cu apariţia compasiunii şi chiar a asumării vinovăţiei pentru decăderea fizică a celui iubit: „ <<Ah! Săracul de el! zise ea în cele din urmă. Săraca de mama lui, ce-ar zice dacă l-ar vedea ce-a ajuns!>> Şi era parcă ea şi numai ea îi purta vina", apar

între ei piedicile prejudecăților etnic-religioase, manifestate de Mara, mama Persidei: „Neam de neamul meu nu şi-a spurcat sîngele! strigă ea cu ochii plini de lacrămi. Şi mi-e milă de el şi de mama lui, dar îmi eşti dragă tu şi nu se poate!", care se adaugă celor de statut social, din partea familiei lui Naţl, disprețuind îndeletnicirile Marei, cele de precupeață şi podăriță. Persida cedează momentan în fața argumentelor mamei sale, iar renunțarea, deşi dansul revendicat de Naţl la culesul viilor îi uneşte şi mai mult, este sursa unor noi suferințe, zbuciumați între iubire şi datoria față de familii, conştienți fiind că n-ar obține consimțământul pentru căsătorie, fata refuzând o altfel de împlinire a iubirii lor: „Ştii că [...] m-ai nenoroci, că te-aş blăstema viața mea toată, că te-ar bate Dumnezeu dacă mi-ai face silă, şi ştii că am să mă gîndesc totdeauna cu drag şi cu durere la d-ta dacă vei înțelege că n-a voit Dumnezeu să fim unul pentru altul şi mă vei lăsa în pace".

Toate principiile Persidei sunt lăsate deoparte atunci când noi valențe ale iubirii ei ies la iveală, conflictul violent dintre Naţl şi tatăl lui – legat de meseria de măcelar – determinând-o să se apropie din nou de el, să-l sfătuiască şi să-l consoleze cu noblețe şi duioşie: „N-am să mă înspăimînt, n-am să fug, n-am să te părăsesc – zise şi-i apucă mîna şi se alipi de el şi-şi trecu gingaş brațul peste gîtul lui. Ah! – ce adimenitor e gîndul că am să te scot din întunerecul în care ai căzut, să-ți luminez viața, să te văd... iarăşi voios ca odinioară". Spiritul de sacrificiu al tinerei este pe deplin demonstrat de luarea deciziei de a fugi împreună la Viena, după ce se cununaseră în secret, pentru a-i alina durerea pricinuită de cearta cu tatăl.

În timp ce Persida evoluează prin iubire, în pofida presiunilor socialului, reunind într-un caracter puternic toate fațetele femininului, femininul erotic cu cel matern, demnității femininului suprapunându-i femininul cu adevărat eroic (în termenii utilizați de Carmen Dărăbuş[5]), bărbatul dovedeşte o instabilitate a caracterului, de la curajul inițial de a-şi făuri destinul la indolență şi laşitate - decade complexat de confruntarea cu tatăl, eşecul social umbreşte iubirea, încep certurile şi învinuirile. Variantă mult mai complexă a Ilenei din *La crucea din sat*, fiica Marei îşi dovedeşte devotamentul în iubire, pentru ea într-adevăr „Sentimentul se strecoară la început ca un simplu capriciu, se îndreptățeşte cu mila şi devine la sfîrşit jăratic mistuitor"[6]. Dacă în nuvelele anterioare am remarcat un Eros care aspiră şi reuşeşte să atingă Agapè, în iubirea Persidei se insistă mai mult pe procesul de construire şi menținere a Agapè, iubirea ei este dăruire totală şi speranță, deoarece, aşa cum spune Erich Fromm „Iubirea este un act de credință"[7].

Întoarcerea tinerilor acasă şi noua afacere, o cîrciumă, la care Persida contribuie cu hărnicie şi chibzuință, calități moştenite de la mama ei, - nu va aduce nicio îmbunătățire în viața lor, Naţl continuă să decadă, nesuportând gândul căsniciei fără binecuvântarea părinților, ajungându-se şi la violență. Totuşi, tânăra soție rezistă, suportă tot greul, pierde primul copil, dar nu-l părăseşte, este capabilă de iertare pentru a opri decăderea morală a soțului ei şi mereu se confruntă cu un examen propriu de conştiință: „Îl scosese din averea părinților lui, îl despărțise de muma lui, stricase tot rostul vieții şi voia acum să-l mai desfacă şi de prietenii lui. Ce viață i-a făcut ea lui ? ! Ce i-a dat în schimb pentru tot ce i-a luat? !". Şi până la urmă răbdarea şi fidelitatea femeii vor fi răsplătite, copilul nou-născut va reprezenta „norocul casei", restabilind echilibrul, căci împacă familiile şi, ceea ce este mai important, determină o transformare pozitivă a lui Naţl, dorința de a se îndrepta: „Se deprinsese Naţl cu grijile şi cu osteneala zilei atât de bine, încît nu s-ar mai fi putut sîmți bine dacă nu le-ar fi avut".

5 Carmen Dărăbuş, *Despre personajul feminin: de la Eva la simone de Beauvoir*, Editura Casa Cărții de Ştiință, Cluj-Napoca, 2004.
6 G. Călinescu, *Op. cit.*, p. 453.
7 Erich Fromm, *Op. cit.*, p. 114.

Făcând parte, ca şi Naţl, din aceeaşi categorie a eroilor cu un caracter slab, complexaţi de un tată autoritar, Iorgovan din nuvela *Pădureanca* plasează de la început iubirea ce o simte pentru Simina sub semnul implacabil al unui imposibil *amor hereos*, Erosul pur: „O dorinţă care nu se poate împlini aici, pe care nimic nu o poate satisface, care respinge şi alungă chiar tentaţia de a se împlini în lumea aceasta”[8]. Piedica de netrecut din calea împlinirii iubirii este la prima vedere diferenţa de statut social dintre el şi Simina, frumoasa secerătoare care venise împreună cu tatăl ei să strângă recolta bogătanului Busuioc, tatăl lui Iorgovan. Dar exista altceva mai grav în sufletul eroului, demon reflexiv asemenea eminescienilor Dionis ori Ieronim, refuzul de a trăi iubirea, complacerea într-o eternă virtualitate: „Era grozav lucru cînd vrei să nu voieşti ce vrei şi simţi că nu poţi voi nimic” care provoca suferinţă fizică şi psihică: „Şi fiindcă sufletul îi era plin de dînsa, oriunde se uita, tot pe dînsa o vedea, şi de cîte ori se-ncredinţa că tot nu e dînsa, iar o vedea în altă parte”.

Erosul îi cuprinsese pe amândoi cu aceeaşi intensitate, cu un an înainte, tot în timpul unui moment ritualic din muncile satului, secerişul, dar numai Simina accepta evidenţa, matură deja în înţelegerea adoraţiei tăcute a celui iubit: „Pe cînd alţi flăcăi se aţineau mereu după dînsa, feciorul lui Busuioc stetea departe şi numai din cînd în cînd îi zicea cîte-o vorbă, pe care numai dînsa putea s-o înţeleagă, a omului ce vrea să-şi ascundă durerea”. Revederea lui Iorgovan cu Simina, tot cu ocazia muncilor agricole, nu aduce o evoluţie a sentimentelor, deşi tânărul însuşi căutase anume secerători în ţinuturile unde locuia Simina cu tatăl ei; şi asta pentru că ei doi au concepţii diferite despre iubire: el alesese iubirea-suferinţă, printr-o negare, continuă luptă împotriva sentimentului – „Ştiu numai că-mi eşti dragă de mi s-au urît zilele”, în timp ce frumoasa pădureancă şi-ar dori să dăruiască iubire pentru obţinerea bucuriei comuniunii în Agapè, dragostea ei este statornică, răbdătoare şi plină de spirit de sacrificiu - „o văd, o simţ în tot ceasul că ţi-e ruşine de dragostea ce o ai către mine şi te fereşti ca nu cumva lumea să afle despre ea: dacă nu mă pot supăra de asta, Iorgovan, n-o să mă supăr de nimic în viaţa mea”.

Simina este deja matură, vrea să vină în ajutorul tânărului copleşit de slăbiciunile sale, să-i alunge norii ce-i întunecă viaţa: „aş voi să te văd şi pe tine alergând să prinzi pasărea din zbor”, dar pune greşit ezitările lui doar pe seama prejudecăţilor sociale. Apariţia lui Şofron, un bărbat simplu şi harnic, dintr-o bucată – în preajma fetei, înrăutăţeşte lucrurile, în loc să determine în Iorgovan un spirit de competiţie, căci el refuză maturizarea, iubirea îl chinuie, dar nu luptă pentru ea, ci împotrivă-i. Caracterizarea pe care tatăl Siminei i-o face tânărului stăpân, este relevantă prin comparaţie cu celălalt: „e slab de înger, îi răspunse bătrânul. Dac-ar fi om ca Şofron, ai putea să treci şi prin foc şi prin apă alăturea cu dînsul; dar grea e tovărăşia cu un om care [...] caută la tot pasul în dreapta şi în stînga, ca să vadă cum vor alţii să-l ducă”. Degeaba se umileşte Simina, rămânând la moşia tatălui lui Iorgovan, când propriul ei tată plecase, cel pe care îl iubeşte persistă în încăpăţânarea lui, care-l distruge.

Atât de imposibil de sincronizat sunt concepţiile despre iubire ale lui Iorgovan şi ale Siminei, încât armonia nu va fi recuperată nici atunci când de milă, după moartea tatălui Siminei, tatăl lui Iorgovan ar accepta căsătoria tinerilor. Văzând că nici acum Iorgovan nu are nicio iniţiativă proprie, pădureanca renunţă la lupta pe care o crede zadarnică şi refuzând oferta lui Busuioc de a-i deveni noră, decide să se ducă să muncească în casa unui văduv. După multe frământări, după înecarea amarului în băutură, spre disperarea tatălui său, care-l mustră: „Unde-ai ajuns?! Ce-ai făcut, Iorgovane ?!”, ameninţarea

8 Denis de Rougemont, *Op. cit.*, p. 67.

aruncată de Iorgovan Siminei, la despărţire: „Ce-ţi pasă ţie acum dacă mor sau nu!" va fi dusă la împlinire, el căutându-şi moartea într-un incendiu la moară.

Suflet nobil şi plin de iubire adevărată, Simina este în stare să-i ierte tot, să treacă peste laşitatea, orgoliul şi jignirile lui, fiindu-i alături în marea trecere, moment în care Iorgovan este pentru prima oară sincer, iubirea lui găsind armonia doar dincolo de viaţă: „Cuprins de fiori, Iorgovan îşi strînse încă o dată puterile, ridică din nou braţele, ca să o cuprindă cu ele, apoi dete un gemet lung, braţele îi căzură înapoi şi răsuflarea i se curmă". Deținând aproape toate virtuțile necesare ajungerii la Agapè, Siminei îi lipsise totuşi forţa, perseverența Persidei pentru a-l putea salva pe bărbatul iubit de sub imperiul deznădejdii şi decăderii.

Eros pur sau împletit cu Agapè, putem afirma că iubirea la Slavici păstrează unicitatea şi sacralitatea iubirii eminesciene, dar în acelaşi timp este descrisă cu fidelitatea analizei psihologice ca un destin care nu se poate împlini fără binecuvântarea părintească, un destin pentru care femeia luptă spre atingerea şi păstrarea echilibrului în Agapè.

BIBLIOGRAPHY

Slavici, Ioan, *Proză. Poveşti. Nuvele. Mara*, ediţie de D. Vatamaniuc, vol. 1, 2, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980.

*

Călinescu, G., *Istoria literaturii române dela origini până în prezent*, (reproducere în facsimil a ediţiei apărute la Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1941), Editura Semne, Bucureşti, 2003.

Dărăbuş, Carmen, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2004.

Fromm, Erich, *Arta de a iubi*, traducere din engleză de dr. Suzana Holan, Editura Anima, Bucureşti, 1995.

Rougemont, Denis de, *Iubirea şi Occidentul*, ediţia a doua revizuită, traducere şi note Ioana Feodorov, introducere Virgil Cândea, Editura Univers, Bucureşti, 2000.

*

***Istoria literaturii române. Studii*, Coordonator ştiinţific Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

THE CONCEPT OF (GENDERED) ALIENATION IN JEANETTE WINTERSON'S LIGHTHOUSEKEEPING

Monika Koșa
PhD Student, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract:According to Richard Kearney, literature is not a simple imitation of reality or an abstract artistic act, but a manner to reinterpret events and emotions that shape human life. In other words, literature can be perceived as an artistic tool to explore abstract or concrete concepts from reality. Identity is one such concept and Jeanette Winterson's writing is the perfect illustration for the assertion according to which literature cannot be reduced to be defined as an imitative act. Fantastic discourse and mythological references are significant parts of Winterson's work, but the content of her novels reflects deeply human issues that anybody can relate to: alienation, loneliness and isolation, death, discrimination. The present paper aims to shed light on the concept of alienation in Lighthousekeeping, a complex novel that primarily focuses on female identity and spiritual isolation experienced by female characters. A true masterpiece, Winterson's novel captures in a very unique manner a troubling symptom of the contemporary human being: alienation.

Keywords: alienation, identity, postmodernism, Jeanette Winterson, storytelling

"Fiction and poetry are doses, medicines. What they heal is the rupture reality makes on the imagination."[1] Jeanette Winterson's definition of literature captures the quintessential quality that differentiates literature from other artistic forms: poetry and fiction redeem the misery of reality and purifies the human soul. In other words, for Jeanette Winterson, literature becomes a drug that heals the burden of existence and her imagination shapes the substance that fills the abyss of reality.

Jeanette Winterson is one of the finest British contemporary literary creators, "a rather exxentric character on the usually reserved English literary stage"[2]. In her long literary career, she has published several novels that deal with topics ranging from physics to witch trials. An extremely complex author, Jeanette Winterson may be the illustration of the contemporary novelist as defined by David Lodge in the crossroad-metaphor: "The contemporary novelist was therefore in the situation of a man (or woman) at a crossroads. Before him stretched the way of traditional realism, now alleged to be a very boring route, and possible a dead end."[3] This observation captures the contemporary voyage towards an unknown destination which offers endless possibilities. Traditional realism is a suffocating path towards predicted ending, while Winterson wanders on her own stairway to the highest peak of Imagination. Jeanette Winterson's brilliant mind gives birth to words imbibed in magic and her fictional universes transcend the barriers of objective reality.

If "a postmodern cult of parody and pastiche is, the pessimists conclude, fast replacing the poetic practices of narrative imagination"[4], Jeanette Winterson is the living example to prove this assumption wrong; storytelling is not dead.The thematic diversity

1 Jeanette Winterson: Why Be Happy When You Could Be Normal?, ALFRED A. KNOPF CANADA, 2011, page 37
2 Alina Preda: Jeanette Winterson and the Metamorphoses of Literary Writing, Argonaut, 2010, page 7
3 David Lodge: The Novelist Today: Still at Crossroads? The Practice of Writing. Auckland, Penguin, 1977, page 6
4 Richard Kearney: On Stories, Routledge, 2005.

and the innovative approach to the narrative process that characterizes Winterson's novels appears as a challenge to comprehend the depth of the human nature while her style is truly enchanting and captivating, filled with highly lyrical passages and poetic utterances, but humor always lightens the serious tone, theme and atmosphere of the novel (for instance, in the novel *Lighthousekeeping*, Mr. Pew, a character that becomes the epitome for the human loneliness, is compared to a unicorn because of his old age.)

On a more general dimension, contemporary fiction offers a depiction of the desolate human being in the maze of a fragmented existence. Richard Bradford considers that "Postmodernism is an unusual myth in that only those who have become imprisoned by its vocabulary and methodology actually believe it. (…) Novelists are not symptomatic of the Postmodern Condition; they exploit, sell it and, like many others, treat it with the Postmodern Condition sceptical detachment."[5] This detachment does not characterize Winterson's creations since the first person narration suggests subjectivity, emotional attachment and a symbolic identification with the characters and thus, the creator becomes the created. The exploration of the existential dimension is lyrically depicted and the whole novel becomes the quest for a spiritual anchor that provides a sense of totality in an alienated universe.

The psyche of a character absorbs the outer meaningless and becomes a mirror of a postmodern philosophy of solitude. Jeanette Winterson's characters are the embodiment of this philosophy since they are the Original in a crowd that lacks essence. Her great masterpieces capture the haunting emptiness that characterizes the contemporary humans. Through language, she creates and destroys fictional universes and reconstructs on a metaphorical scale a world where abstract concepts such as love, loneliness, loss and longing come to life. From a critical perspective, the recurrent motifs and symbols in her fiction provide an inexhaustible spring for interpretation.

The narrative strategy employed by Winterson places her novels among the great literary achievements of contemporary fiction and the thematic richness guarantees the diversity of her creations. Storytelling remains authentic and not an artificial craft even if time devours the frames of originality and *Lighthousekeeping* is the written proof of this affirmation: "yes, the stories are dangerous, she was right. A book is a magic carpet that flies you off elsewhere. A book is a door. You open it. You step through. Do you come back?"[6]

Storytelling as a concept that transcends time and space is a recurrent theme in the Wintersonian universe and it metamorphoses into a parallel dimension with reality and a spiritual refugee from the superficial condition of the (post)modern human being. *Lighthousekeeping* is a collage of colours, sensations, feelings and stories and words mirror the search for a meaning in a despondent cosmos. The narrative shifts from one image to another and the dynamic sentences become a magical rollercoaster. If Winterson were a painter, *Lighthousekeeping* would be an abstract portrait of the alienated self.

The concept of alienation is a recurrent theme in literature and can possess a revelatory role in the close analysis of a character. Moreover, as an existential condition, it sheds light on the growth and decay experienced on the psychic level and it offers a glimpse to the quintessential features that define a human being. Richard Kearney asserts that the mimetic function of narratives cannot be viewed as "a mere mirroring of reality", but "as the transformative plotting of scattered events into a new paradigm"[7] Thus, Jeanette Winterson's *Lighthousekeeping* offers the reader not only a literary mirror that

5 Richard Bradford: The Novel Now: Contemporary British fiction, Wiley Blackwell, 2007, page 67
6 Jeanette Winterson: *Lighthousekeeping*, Houghton Mifflin Harcourt, 2005
7Kearney, Richard: *On Stories* – Routledge, London and New York, 2005

reflects certain aspects from reality, but also a tool that reshapes and conceptualizes abstract notions by providing them a new semantic implication. Moreover, Terry Eagleton views literature as a form of ideology: "literature does not exist in the sense that insects do, and that the value-judgements by which it is constituted are historically variable, but that these value-judgements themselves have a close relation to social ideologies" (14)[8]. In this context, the novel becomes a tool to explore and expose social issues and the clash between personal and social set of behaviours.

Brier considers that alienation denotes "more than isolation or separateness, more than marginal existence which he experiences."[9] This distinction is important insofar it highlights the deeper level of involvement when referring to the subject who experiences the state. Moreover, the emotional restraint, and the questioning of one's existential being are inner diseases which alienate the individual both on a concrete and a metaphorical level. The narrative discourse can depict in words this state and the fictional universe becomes real through exploring this theme of estrangement which is both a deeply human quality and an abstract concept which operates on the level of the psyche. On a symbolic level, alienation blurs the human consciousness and places the human being in a self-exile. In postmodernism, this alienation is perceived on a deeper layer of consciousness since the fragmentariness of the universe is embodied in the individual.

Lighthousekeeping is the quintessential Wintersonian masterpiece and it paints the story of Silver, an orphan girl who becomes absorbed in a world of stories, fairy-tale like imagery and biblical allusions. The novels opens with stating the identity of the narrator: "My mother called me Silver. I was born part precious metal part pirate" (page 4). Silver is a suggestive name and it comprises several metaphorical qualities: the metal can suggest force, but also durability; its shininess may reflect the inner richness; its colour the emptiness and greyness of existence, and the preciousness her value and authenticity. The narrative offers a retrospective view on her infancy and her story seems dominated by the image of the sea from the beginning. Her father lived and died on the sea and thus, it becomes a paradoxical entity: it creates and destroys as life and death culminate in its image.

The house in which Silver lives with her estranged mother is also a metaphor: "I lived in a house cut steep into the bank."(4) This image of the house is a closed microcosm which encapsulates Silver, assimilates her and imprisons her. While recounting her childhood memories, Silver asks rhetoric questions which possess a revelatory role: "Why didn't we move house?"(5) The memory of the house does not evoke nostalgia or absence, but a regret and highlights the character's loneliness. The concrete spatial dimension is further explored and the narrator reveals her home-town: "Salts. My home town. A sea-flung, rock-bitten, sand-edged shell of a town. Oh, and a lighthouse." (6) The haunting image of the town is completed with sea imagery and the rocks and the sand dominate the place. The image of the lighthouse is as powerful as the symbol from Virginia Woolf's highly acclaimed *To the lighthouse* novel and it becomes a central metaphor that functions as a token of the alienated individual. The lighthouse appears as the leitmotif of the novel and its significance in perceivable from the beginning.

The town itself suggests pervasive forlornness and the atmosphere is suffocating: "It had its rituals and its customs and its past, but nothing left in it was alive. Years ago, Charles Darwin had called it Fossil-Town, but for different reasons. Fossil it was, salted and preserved by the sea that had destroyed it too." (22) Fossil defines the quintessential

8Eagleton, Terry*: Literary Theory: An Introduction*. Wiley-Blackwell, 1996
9 William Christian Brier: Alienation: *Plight on Modern Ma*n? Fordham UP, New York, 1972, page 55

nature of the town, but it's also a metaphor for the novel itself:" In my previous novel, Lighthousekeeping, I had been working with the idea of a fossil record. Now I was there again – the sense of something written over, yes, but still distinct. The colours and forms revealed under ultraviolet light. The ghost in the machine that breaks through into the new recording."[10]

The narrator expresses her dissatisfaction/disgust with human beings because of the great importance given to physical appearance, that is, appearance that prevails over essence. The judgmental nature of the human beings is criticized and the actions of a dog are superior to those of human because an animal does not take notice of things that are perceived by society as abnormal. In the narrator's words, "he suffers none of the morbid introspection of the human race, which notes every curve from the norm with fear or punishment."(6) Silver herself is seen as a lonely child by other, judged by her own mother, and she seeks for refugee in stories. Thus, the stories paradoxically become the antonym of alienation: while fiction opens the gate to metaphysical universes and absorbs her psyche, stories also save her from the cruelty of the other and the harshness of reality.

The figure of her mother dominates her memories and her words seem to be the lock to Silver's prison cell: "'You're not like other children,' said my mother. 'And if you can't survive in this world, you had better make a world of your own.'" (6) Her mother urges her to alienate herself into her own universe because Silver is peculiar, but not fit to survive in the world precisely because of her peculiarity and her status as an outsider. These words are impregnated on the narrator mind and seem to haunt her even after her mother's death, since she remembers clearly her words. The death of the mother is a turning point in the child's life and she concretely remains alone in a hostile universe. A part of her past is closed when she leaves the house with Mrs. Pinch: "Then she locked the door behind us, and dropped the key into her coffin shaped handbag."(9) This action is suggestive and can be interpreted as a symbolic act in which Silver's past comes to end or the house may be the material embodiment of the character's alienated psyche. The lost key in the coffin-like bag may represent Silver's connection with the surrounding universe. Furthermore, Miss Pinch's house also reflects Silver's mood and state of being: "Then she let us in to a gloomy hallway, and bolted and barred the door behind her." The place imagery becomes the visual reflection of a desolated child, but also betrays the gloomy existence of the owners. The image of the barred door may symbolize the gate between the outside and inside. The loneliness experienced by Silver is culminated in a phrase uttered by Miss Pinch: "you have no home" (21)

Silver's stories that enrich the narrative discourse are hauntingly captivating and they come to life through a vivid and colourful language. The figure of Reverend Dark becomes a central metaphor in the novel and Silver introduces in her story his story and it becomes in certain passages the central focus of the narrative. Reverend Dark is a fascinating character from the past and the historical facts inserted enhance the storytelling. The story of Dark is intermingled with the born of his son, Babel, and the construction of the lighthouse. Silver's capacity to imagine beautify the long-forgotten stories and the lighthouse becomes the concrete link between past and present. The static and eternal image of the lighthouse is opposed to the ever-changing sea: "Made of granite, as hard and unchanging as the sea is fluid and volatile. The sea moves constantly, the lighthouse, never."(20) On a metaphorical level, the lighthouse becomes the material embodiment of alienation, because of its position, symbolism and lack of inhabitants.

10 Jeanette Winterson: Why Be Happy When You Could Be Normal?, ALFRED A. KNOPF CANADA, 2011, page 118

After her departure from Miss Pinch, Silver returns to a present-tense narrative and the focus turns on Mr. Pew, the lighthousekeeper. He is described as being different from other human beings and thus, perceived as peculiar, but not in a positive manner. He will become Silver's new family and the lighthouse her home. Her new life is impregnated with the mixture of light and darkness: "Our business was light, but we lived in darkness. The light had to be kept going, but there was no need to illuminate the rest. Darkness came with everything. It was standard."(23) Darkness becomes a material entity which also symbolizes Silver's alienated self. She learned to interiorize the darkness and consciously embrace it: "Darkness was a presence. I learned to see in it, I learned to see through it, and I learned to see the darkness of my own."(24) Her lonely life has no anchor; she is alienated and only darkness and lighthouse represent stability in her existence. She identifies herself even with the ocean: "There were two Atlantics; one outside the lighthouse, and one inside me."(25)

Her capacity to tell stories is fueled by her lonely existence and she explains their non-linear and atemporal quality: "A beginning, a middle and an end is the proper way to tell a story. But I have difficulty with that method."(25) After disruptive passages about her birth and memories, Silver returns to the story of Stevenson and Babel Dark, enriching the narrative with historical dates and facts. Silver's narrative voice blends with that of Pew and they become the epitome for storytelling. Samson's and Babel's dialogue becomes the focus of the main storyline and their lonely existence can be perceived symbolically as preview for the emptiness experienced by the contemporary human. The focalization shifts from one story to another and the whole novel becomes a puzzle. Dark is another representation for the alienated self and his isolation is culminated in the image of the cave: "He put his fingers to his mouth, tasted sea and salt. He tasted the tang of time. Then, for no reason at all, he felt lonely."(106) this image is highly symbolic and depicts the vain reaching out of the human being in a desolate universe. After the disappearance of the lighthouse and Pew, Dark also vanishes from Silver's life and her sense of alienation is heightened by the incapacity of others to understand her complex nature. Her mental breakdown and the incongruity of her following stories reflect her fragmented self after the disappearance of the lighthouse.

Brad Hooper, an illustrious scholar who has written *The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*, a book that explores the works of Alice Munro, one of Canada's most famous writers, discusses the "outsider theme" in Munro's short stories. More precisely, Hooper connects the idea of outsiderness with gender: "the outsider theme is often played out in gender situations: girls and women who don't want to practice/perform traditional female roles. They are not so much in rebellion against accepted practices as simply uninterested. They stand outside, looking in, but not willing to be part of the accepted "crowd""[11]. The same outsiderness can be identified in *Lighthousekeeping:* Silver symbolizes outsiderness by refusing to obey. Becoming part of the crowd would mean losing her identity, her stories, her world and ultimately, herself.

The ending paraphrases of the novel are an ode to fiction and love and they are constructed around the power of storytelling and the vastness of love. Another Wintersonian masterpiece, *Lighthousekeeping* becomes the temple of the alienated self, coloured by the pallet of Winterson's words, a place for worship of the Beautiful.

11Hooper, Brad:*The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*. Greenwood Publishing Group, 2008.

BIBLIOGRAPHY

Eagleton, Terry*: Literary Theory: An Introduction*. Wiley-Blackwell, 1996

Hooper, Brad:*The Fiction of Alice Munro: An Appreciation*. Greenwood Publishing Group, 2008.

Kearney, Richard: *On Stories* – Routledge, London and New York, 2005

Lodge, David: *The Novelist Today: Still at Crossroads? The Practice of Writing*. Auckland, Penguin, 1977

Makinen, Merja: *The Novels of Jeanette Winterson*. Palgrave Macmillan, 2005

Onega, Susana: *Jeanette Winterson*. Manchester University Press, 2006

Preda, Alina: *Jeanette Winterson and the Metamorphoses of Literary Writing*, Argonaut, 2010

Richard Bradford: *The Novel Now: Contemporary British fiction*, Wiley Blackwell, 2007

Van Der Wiel, Reina: *Literary Aesthetics of Trauma*, Palgrave Macmillan UK. 2014

Winterson, Jeanette: Lighthousekeeping, Houghton Mifflin Harcourt, 2005

ADELA OR THE IMAGE OF THE PASSIONATE INGENUE

Alina-Maria Nechita
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca - Baia Mare Northern University Center

Abstract:The present paper aims to analyze how the destiny of the literary character Adela of the homonymous novel evolves. Carefully viewed from the time she was only a child, the girl proves to be concerned about the sensitive side of life, about everything that implies the dynamism of some deep feelings. By sharing the views of the author of the novel, the narrator Emil Codrescu sees in Adela the embodiment of the female mystery, an illusion that would lose its charm if left to materialize, and at the same time an entity that does not cease to surprise. Being captive in the thicket of his own thoughts and hesitations, Codrescu does not notice the young woman's gestures of passion, losing his chance to fulfill his destiny and sealing, unintentionally, the fate of the inexperienced lady.

Keywords: evolution, destiny, passion, hesitation, feminine seduction.

Atmosfera de bâlci, jocul grotesc al formelor şi al nuanţelor, pestriţul oraş de provincie, în care „doamnele ostentativ fără treabă umblă cu rochii de casă şi cu capul gol”[1], se anunţă cadrul perfect pentru conturarea unor destine care, păstrând proporţiile, se dovedesc cel puţin la fel de intrigante şi, până la urmă, de golite de orice substanţă sau licăr de materie vie. Încă din primele pagini, Emil Codrescu, personajul în seama căruia Ibrăileanu lasă nararea romanului, individ ce se descrie pe sine ca fiind „pervers de lucid”[2], îşi anunţă prezenţa oarecum plictisită în mica staţiune balneară Bălţăteşti, invadată opulent de burghezia cu atitudinea stridentă a marilor boieri. Bărbatul se înscrie în tagma indivizilor rafinaţi, manifestând un evident comportament boem, specific începutului de secol XX. Pasionat de lectură, cu „trei perne sub cap şi ţigările pe măsuţa de alături”[3], Codrescu obişnuia să parcurgă pe nerăsuflate cataloagele librăriilor străine, dicţionare portative sau scrierile anticilor greci, suferind de „teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid şi mult prea preocupat de urmările faptelor lui”.[4] În tihna propriei odăi, bărbatul cvadragenar are răgazul necesar ordonării gândurilor diverse, care zboară neîngrădite de la cetăţenii bizari ce împânzeau străduţele înguste, la mama sa, apoi la prieteni din tinereţe şi, în final, la Adela. Constată cu regret că nu a apucat să o cunoască pe cea care i-a dat viaţă şi că timpul a ordonat aşternerea nemiloasei uitări chiar şi peste amintire. Adela, în schimb, era aievea, însă se încăpăţâna să se afişeze sub o formă cu totul nouă şi inaccesibilă bărbatului care o privea perplex şi căruia nu îi venea comod să schimbe apelativul de „domnişoară” cu acela de „doamnă”. Îşi amintea cu maximă luciditate şi acurateţe momentele în care, student fiind, aflat în vizită la părinţii copilei cu bucle blonde, avea ocazia de a se amuza copios de ritualurile infantile ale fetei, de modul în care îşi culca păpuşile, mimând conştiinciozitatea maternă, sau de graba înfierbântată cu care îşi căuta ascunzătoarea perfectă la palpitantul joc al căutărilor. Fiind o prezenţă naturală şi maleabilă în viaţa micuţei, Emil Codrescu obţine primele declaraţii

1 G. Ibrăileanu, *Adela*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p. 3.
2*Ibidem*, p. 12.
3*Ibidem*, p. 4.
4*Ibidem*, p. 5.

pure, reprezentante ale unor sentimente sincere şi neîntinate de vreun interes colateral, declaraţii pe care le preţuieşte cu maximă seriozitate, întrucât reprezintă o dovadă clare de afiliere, sentiment de care viaţa l-a privat prin statutul de orfan:

„- Adela, mă iubeşti?
- Te iube'c!
- Tare?
- Ta'e!"[5]

Cu întreruperile impuse de ritmul galopant al vieţii, Codrescu se desparte de copilița obişnuită să îi zâmbească duios şi, la diferenţă de câţiva ani, regăseşte la moşia familiei M. o domnişoară de cincisprezece ani, „prea înaltă pentru vârsta ei, prea subţire pentru înălţimea ei, cu o coadă groasă de aur pe spate, legată cu un fiong albastru, cu faţa tot copilărească şi totuşi de o frumuseţe mândră, semeaţă, aproape orgolioasă, amestec unic care-i dădea ceva matur şi în acelaşi timp îi accentua copilărescul figurii."[6] Jocurile naive sunt înlocuite de discuţii pe teme literare şi de lungi plimbări pe aleile parcurilor, facilitând o serie de momente prielnice pentru ca bărbatului de treizeci şi cinci de ani să îi rămână întipărită în minte „o splendidă viziune de artă sau de vis".[7] Odată cu trecerea timpului şi cu schimbările exterioare extrem de fireşti, în privinţa Adelei naratorul remarcă şi o incredibilă descătuşare interioară. Fetiţa obişnuită cu tandreţuri drăgălaşe şi cu nazuri copilăreşti începe să îşi valorifice puseele sentimentale şi să aibă tot mai dese reacţii de ibovnică. Nu se mai mulţumeşte cu atenţia musafirului grizonat, ci încearcă să îi demonstreze acestuia că a crescut, că este o adevărată femeie şi că preocupările şi interesele sale se pliază tot mai mult pe noul statut. Eforturile îi sunt luate în râs şi Emil continuă să o trateze cu docilitatea de până atunci, sugerându-i că nu e destul de înaltă şi de coaptă pentru a-şi asuma suişurile şi coborâşurile vieţii de adult. Refuzând să îi răspundă la scrisorile pe care tânăra i le expedia cu mult aplomb în perioadele de peste an în care nu se aflau împreună, nu face decât să stârnească îndârjirea Adelei şi dorinţa de a demonstra tuturor că nu mai este nicidecum un copil naiv, ci o femeie în toată puterea cuvântului. Codrescu află cu stupoare şi cu zadarnică mâhnire de mariajul de scurtă durată al fostei domnişoare M. şi nu ezită să îşi atribuie o oarecare vină pentru întorsătura pe care a luat-o destinul pe vremea cât el a fost plecat în străinătate.

Ca apropiat al familiei destabilizate de moartea domnului M., Emil Codrescu îşi continuă vizitele, găsind mereu câte o oportunitate perfect justificabilă pentru a petrece timp alături de Adela. De fiecare dată era surprins de felul în care tânăra evolua de la o întâlnire la alta, constatând în cele din urmă că „e mai personală în opinii decât altădată. Dar ce se petrece cu ea? Când vorbeşte, totdeauna parcă ar mai avea ceva de spus. Are reticenţe subite şi curioase. Dacă i-ai transcrie vorbele, ar trebui să pui mereu câteva puncte de suspensie la sfârşitul frazelor. Când se emoţionează, şi se emoţionează adesea fără cauză vădită, are sufocări graţioase, de pasăre care bea. Şi rar participă normal la duetul nostru. De obicei e distrată sau animată. Uneori îşi întrerupe momentele de distracţie printr-o întoarcere bruscă şi cordială spre mine, însoţită de un <<da>> rostit încet şi repede, confirmând fără necesitate cuvintele mele."[8] Este, practic, primul moment în care Codrescu vede în Adela o adevărată femeie, desigur, una răsărită pe tiparul copilei zburdalnice cu bucle aurii şi îi admiră intuiţia, fenomen pe care îl vede ca fiind capacitatea tipic feminină de a privi „în sufletul bărbatului ca într-o oglindă".[9]

5*Ibidem*, p. 17.
6*Ibidem*, p. 19-20
7*Ibidem*, p. 21.
8*Ibidem*, p. 35.
9*Ibidem*.

În ciuda dorinţelor precoce de a deveni femeie şi de a impune respectul cuvenit statutului de doamnă, Adela reuşea să păstreze, dintr-un evident firesc de care nici măcar nu era conştientă, o doză remarcabilă de naivitate copilărească. Plimbându-se pe câmp, culegea flori colorate şi dedica mult timp acestei operaţiuni, întrucât „pentru ea florile au personalitate: unele sunt <<sentimentale>>, altele <<impertinente>>, altele <<copii>> ori <<cucoane mici>> şi aşa mai departe. Observatiile astea le face cu umor şi cu o comică dezmierdare”.[10] Ingenuă şi serioasă, pasională şi misterioasă, Adela era „atât de femeie şi de copilăresc suavă”.[11] Momentele de exuberanţă naivă le împletea maiestuos cu altele de intensă seriozitate şi responsabilitate. Preocupată de sănătatea amicului fumător, îl dojeneşte încruntată şi îl roagă să renunţe la viciul său în favoarea unei mai bune stări generale. Asculta cu deosebit interes tot ceea ce Codrescu îi povestea despre literatură şi era încântată de dialogurile lor ample din serile târzii de vară. Cu această ocazie, G. Ibrăileanu nu ezită în a-şi expune credinţele personale, pe care le-a prezentat suficient de detaliat în lucrarea *Creaţie şi analiză,* în ceea ce priveşte raportul dintre cele două sexe şi le transpune pe seama naratorului subiectiv, personaj central al întregii acţiuni. Acesta susţine că, asemeni tuturor femeilor, Adela era pasionată de romanele care descriu situaţii intrigante de viaţă, care pun în valoare psihologii inedite şi acţiuni complexe şi nu de scrieri în care autorii îşi relevă crezul artistic. Insuficient pregătită din punct de vedere literar pentru a aprecia operele în care se dezvăluie concepţii artistice, Adela, ca orice altă femeie a vremii, îşi doreşte să simtă pulsaţia vieţii şi dinamismul, cu alte cuvinte respinge analiza în favoarea creaţiei. E capricioasă şi schimbătoare, trăieşte din plin şi experimentează sentimente divers colorate, dorind cu ardoare să alunge orice umbră a stării de monotonie: „Eu urăsc, iubesc, dispreţuiesc… Sunt o ţărancă proastă!”[12] Considera cumpătarea amicului său ca pe un semn al distincţiei supreme, o distincţie demnă doar de cele mai emancipate caractere. Ştiindu-se o fire mai năvalnică, Adela apelează la false subaprecieri ce se aşteptă urgent combătute, preferând să pozeze într-o simplă neştiutoare aflată sub mentoratul grandiosului „filozof” (aşa cu îl numeşte pe Codrescu). Tinereţea şi exuberanţa fetei devenite peste noapte femeie îl intrigă pe Emil şi îi generează o stare de permanentă nelinişte şi frământare. Concomitent cu remarcile admirative la adresa Adelei, în minte îi încolţeşte asumarea vârstei sale şi regretul unei existenţe la cumpăna zădărniciei. Interesul brusc pentru frumoasa domnişoară poate fi explicat şi prin disperata tentativă de a se lega de orice posibilitate de prelungire a tinereţii sale aflate deja la crepuscul, iar însoţirea cu suava Adela îi asigură şansa spre o posibilă evadare din închistarea propriei realităţi. Femeia îl întinerea şi îl îmbătrânea deopotrivă, reuşind să-l însufleţească prin antrenarea într-o poveste zbuciumată, dar, în egală măsură, facilita devastatoarele comparaţii între generaţiile diferite. Tânăra se transformă într-un obiect al veneraţiei şi în motivaţia bărbatului de a continua să spere şi să viseze la un destin împlinit. Cu o curiozitate plină de admiraţie, Codrescu se lasă sedus de orice detaliu ce ţine de cea care, cu doar câţiva ani în urmă, i se legăna în poală, fredonând cu veselie. Ochii ei pătrunzători, bustul clar conturat, supleţea taliei şi graţia mişcărilor devin mrejele unei atracţii cu adevărat copleşitoare, însă imposibil de acceptat. Adela îi răspunde provocator şi incitant, cochetând cu dezinvoltura specifică vârstei fragede şi clocotului sângelui tânăr, încurajând apropierea a două trupuri ce tânjau unul după celălalt, anulând prietenia în favoarea impulsurilor naturale: „Prietenia noastră a murit o dată cu cea dintâi bătaie de inimă pentru ea, fiindcă foamea selectivă de femeie, numită impropriu şi aproape în derâdere iubire, este întoarcerea la animalitate , este, gândind

10*Ibidem*, p. 40.
11 I*bidem*, p.49.
12*Ibidem*, p. 65.

bine, o impulsie sinistră".[13] Nu se sfia şi nu afişa false posturi pudibonde. Îi răspundea franc, prin gesturi clare şi răvăşitoare, însă nesiguranţa de care Emil dădea dovadă atenua orice fior ridicat pe fundamentul unor emoţii autentice. Nimic din comportamentul tinerei nu se asocia în vreun fel cu vulgaritatea sau cu degradarea, ci fiecare gest era încadrat, cu deosebit de atentă fineţe, în tiparul ludicului şi al cochetăriei absolute. Odată cu trecerea de la zâmbetul admirativ către adoraţie, raportul forţelor exercitate se inversează decisiv, Emil conştientizând că, în faţa Adelei, e ca o umbră întinsă înaintea marilor necunoscute ale destinului. Totuşi, acest aspect nu îl împiedica să devină gelos chiar şi pe un personaj literar care stârnea interesul tinerei, la modul apreciativ. Nu îşi dorea să împartă pasiunea şi atenţia ei cu nimeni, nici chiar cu un alter ego al său, întrucât prinţul tolstoian îl reprezenta în totalitate în reprezentarea fantezistă a Adelei, sau cu o copilă de patru ani, căreia frumoasa domnişoară M. îi consacra timpul liber, confecţionându-i diverse rochiţe. Cei doi aveau feluri diferite de a se raporta la ideea de cuplu şi la sentimentele care, în mod evident, se accentuau tot mai mult între ei. În timp ce Emil Codrescu se lăsa purtat de ideile sale, devenind adesea victima propriilor gânduri şi speculând fără rost, Adela împletea ipostaze diferite, transformându-se cu uşurinţă din tânăra fatală cu o postură nepăsătoare, în femeia suspicioasă cu atitudine iscoditoare şi persiflantă, iar mai apoi în copilul docil şi captivat de toate banalităţile din jurul său. Adesea, acţiunile ei puteau fi catalogate ca reflexii ale maximei naivităţi, însă această abordare este numai aparentă. Femeia îşi calcula foarte bine gesturile şi ştia cum să dozeze fiecare detaliu, astfel încât să îl seducă pe bărbatul hipnotizat de frumuseţea ei. După fiecare provocare pe care, prin vorbe sau mişcări, i-o lansa, se retrăgea într-o postură a totalei pasivităţi, lăsând loc unui răspuns ferm ce întârzia să apară.

În locul faptelor concrete, Emil Codrescu preferă analiza până la epuizare a unor situaţii care se cer vehement rezolvate prin implicare. Traumele unei copilării lipsite de oblăduirea maternă sau conştientizarea unei vieţi irosite în numele unor idealuri ce s-au dovedit capricii supuse efemerităţii îl împiedică să acţioneze şi să abordeze cu o francheţe elegantă scânteia idilei ce sta gata să izbucnească. Rămâne inert, imobilizat de gânduri pesimiste şi de o serie de idei sumbre, de întrebări pe care el însuşi le formulează dintr-o bizară dorinţă de automutilare sufletească. Pornind de la idei preconcepute (precum diferenţa de vârstă), Codrescu refuză să-şi asume un eventual risc al refuzului şi evită orice tip de concretizare a evidentei stări de agitaţie cauzate de palpitaţiile inimii cuprinse de fiorul iubirii. Cuprinsă de pasiune, Adela i se adresează într-un răvaş tainic şi plin de sentimente cu apelativul „iubitul meu prieten", însă, în loc să răspundă corespunzător atât de clarei invitaţii, Emil ezită, gândeşte, speculează, disecă presupusele tâlcuri din spatele slovelor. Plecarea Adelei nu reuşeşte să îl mobilizeze, ci doar să îi dea un uşor impuls, insuficient însă. Toată acumularea de trăiri şi pasiuni ascunse se materializează într-o puternică încleştare a mâinilor celor doi, într-o uniune afectivă insuficient susţinută de raţiune. Mâna rugătoare a Adelei, purtătoarea simbolului eleganţei şi al rafinamentului, al iubirii încrâncenate şi al pasiunii ingenue, devine, în cele din urmă, din cauza unei laşităţi patologice, desăvârşirea unui etern şi regretabil „adio". „În aer plutea – ori era o iluzie? – parfumul ei, pe care l-am simţit în inimă, amestecat cu viaţa ei, în munţii Văraticului şi în noaptea cea din urmă. Dacă aş fi putut capta această singură şi ultimă realitate, care mai rămăsese aici de la ea… […]Căutam ceva din ea, de la ea, dar afară de parfumul din aer, mai vag decât reminiscenţele în agonie, nu mai rămăsese nimic!"[14]

Comportamentul lui Emil Codrescu trebuie explorat şi din postura sa de orfan, pentru a putea justifica nevoia cu dublu sens: de a proteja şi de a se lăsa protejat. Încă din

13*Ibidem*, p. 100.
14*Ibidem*, p. 191.

însemnările sale de început remarcăm influenţa complexului oedipian asupra stării generale a personajului, iar evoluţia relaţie sale cu Adela este strict determinată de alăturarea celor două imagini-simbol: mama decedată timpuriu şi tânăra pasională aflată în plin şi exuberant elan al vieţii. Din singura poza cu marginile îngălbenite de timp, imaginea femeii moarte prematur se shimbă treptat, în funcţie de etatea diaristului: mamă (în copilăria mică), soră (în adolescenţă) şi fiică (la maturitate), iar regretul pentru o viaţă fragedă, frântă prea brusc, îl copleşea. Concomitent, şi Adela suportă o triplă ipostaziere, în funcţie de acelaşi criteriu: asumarea conştientă a unui timp scurs iremediabil. Fetiţa blondă şi drăgălaşă văzută ca o fiică se transformă în adolescenta alături de care împarte confidenţe frăţeşti, iar apoi în iubita voluptoasă, pe care o respinge, refuzându-şi şansa la fericire. Adela nu este altceva decât imaginea în oglindă a mamei, reprezentanta eternului feminin în complexitatea lui. Cu manifestări de o exagerată admiraţie ce atinge pe alocuri starea de veneraţie, Emil ezită şi pentru că „nu vrea s-o vadă degradată în cotidian”.[15] Nicolae Balotă oferă o altă abordare în ceea ce priveşte situaţia eroului lui Ibrăileanu, pornind de la aceeaşi stare de culpabilitate pusă în raport cu accentuatul complex oedipian şi care oferă un consistent argument justificativ pentru condiţia permanent ezitantă şi pentru refuzul împlinirii unui destin ce se putea plasa într-o zonă clară de confort existenţial: „Oricât de conştient, Emil Codrescu poartă, am văzut, sechelele unei traume originare. O cenzură puternică inhibă în el pornirea către femeia iubită. Este ca o teamă de incest”.[16] Precum în romanul arghezian *Ochii Maicii Domnului*, şi în opera lui G. Ibrăileanu imaginea mamei favorizează respingerea oricărei alte prezenţe feminine, fără însa ca Emil să frizeze vreo clipă patologicul. Bărbatul se subordonează total regulilor unei societăţi pudice şi extrem de restrictive, încercând să nu schiţeze niciun gest ce ar fi putut fi perceput ca neadecvat. Într-o perioadă în care o rochie ridicată atât de mult încât să descopere o porţiune de gleznă sau o strângere mai apăsată de mână erau considerate mostre stridente de necuviinţă, iubirea celor doi pare mai pură, mai autentică, mai răvăşitoare. Adela se dovedeşte mai puţin încorsetată de rigorile vremurilor pe care le tranzitează, ca atare, mereu iniţiativa este de partea sa: ea însăşi îi deschide ochii nepriceputului Codrescu, demonstrându-i cât de mult s-a maturizat, atât fizic cât şi intelectual, tot ea îi propune diversele excursii şi ieşiri în natură, sugerându-i de fiecare dată printr-un flirt suav şi fără vreun soi de obscenitate că e o tânără pasională şi dispusă să se lase cucerită, în schimb, tot ceea ce reuşeşte este să devină personaj-emblemă în „cel dintâi roman al dragostei platonice”. [17] Clocotul şi exuberanţa tinerei femei vin din convingerea lui Ibrăileanu că principiul feminin este reprezentat de dinamism, poftă de viaţă şi capacitatea de a-şi conduce întreaga existenţă întru continua acţiune, pe când bărbatul este caracterizat de cumpătare, cerebralitate şi predispoziţia permanentă spre meditaţie. Dificultatea contopirii într-un întreg a celor două jumătăţi se poate justifica mai ales prin incapacitatea de a găsi similarităţi de construcţie, iar din această incapacitate derivă drama lor ulterioară. Nicolae Balotă este de părere că „femeia copilăresc-suavă reclamă afecţiune, protecţie, o blândă tandreţe, nu concupiscenţă”[18], încă o dovadă a freamătului viu şi nepotolit al sufletului feminin. Dorinţele Adelei nu fac obiectul trupescului si al erotismului, ci sunt nevinovate semnale menite să atragă atenţia asupra nevoii permanente de reconfirmare a statutului de femeie. Structura interioară a lui Codrescu îl împiedică să recepteze vibraţiile pasional-ingenue, permiţând acerbei lucidităţi să creeze un scut dureros de protector în calea fericirii celuo care se lăsa încurcat

15 Sanda Radian, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p.116.
16 Nicolae Balotă, *Romanul românesc în secolul XX*, Deva, Editura Viitorul Românesc, 1997, p. 107.
17 G. Călinescu, *G. Ibrăileanu, „Adela”,* în volumul *Ulysse*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p.174.
18 Nicolae Balotă, *Op. cit.*, p.107.

de „mărunte cazuri de conştiinţă mărite cu lentila şi făcute aducătoare de anxietăţi”.[19] În viziunea lui Codrescu, „în strigătul de iubire, bărbatul cere femeii ajutor împotriva morţii”. Remarcăm, aşadar, o serie de termeni antitetici, meniţi să-şi sublinieze fiecare apartenenţa la una sau cealaltă dintre jumătăţile întregului: bărbat-femeie, moarte-viaţă. Pornind de la studiile lui Freud, Ibrăileanu adoptă ideea conform căreia principiul morţii poate fi contrabalansat, la nivel inconştient, printr-un impetuos instinct al vieţii. El, reprezentantul gândirii excesive, finul observator condamnat la luciditate, îşi găseşte unica salvare în ea, imaginea diafană a poftei necontenite de viaţă, însă nu reuşeşte să se debaraseze de teama gândului la eşec şi, ezitând, pierde ocazia de a restabili echilibrul ontologic. Nicolae Manolescu îl consideră pe Codrescu, păstrând proporţiile amestecului de seducţie cu elemente ale eticului, un „seducător fără voie”.[20] Acţiunile lui nu sunt premeditate şi, în ciuda sentimentelor care-i animă sufletul, îi permite conştiinţei să devină un real obstacol în materializarea lor. Gheorghe Glodeanu remarcă o echivalenţă în acest sens între numele personajelor şi destinele lor. Latinescul „Aemilius”, care asigură descendenţa numelui naratorului, semnifică ideea de „dornic” şi „pasionat”. De fapt, Emil era dornic de a ieşi din existenţa sa tenebroasă şi de a-şi depăşi condiţia solitară prin intermediul unei iubiri de care nu se dovedeşte capabil. Numele tinerei provinde din germanicul „Adal” şi înseamnă „nobil”, „ales”, fiind „într-adevăr cea care înnobilează existenţa tânărului Codrescu”.[21]

„Codrescu preferă Adelei reale amintirea ei. Acea amintire care face ca în domnişoara învoaltă să o caute pe copila nebunatică, iar în femeie pe adolescenta-ucenică.”[22] Chiar dacă, conform firescului, Adela, aflată în „floarea suavă a unei vieţi dezolate”[23], şi-ar dori să depăşească statutul de ingenuă, de novice, naratorul nu îi permite detaşarea de ceea ce, în mintea lui, era singura reprezentare a eternului feminin. Trebuie să ţinem cont de faptul că domnişoara Adela ni se dezvăluie prin ochii, sufletul şi raţiunea naratorului, astfel încât deciziile, credinţele şi acţiunile lui întocmesc traseul existenţial al personajului feminin, despre care conchide: „Adela nu este decât o iluzie paradisiacă şi nu trebuie să devină o realitate.”

BIBLIOGRAPHY

Balotă, Nicolae, *Romanul românesc în secolul XX*, Deva, Editura Viitorul Românesc, 1997

Călinescu, G., *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva, 1982.

Călinescu, G., *G. Ibrăileanu, „Adela”,* în volumul *Ulysse*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967.

Glodeanu, Gheorghe, *Poetica romanului românesc interbelic*, Iaşi, Editura Tipo Moldova, 2013.

Ibrăileanu, G., *Adela*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966.

Lovinescu, E., *Istoria literraturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989.

Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 1998.

19 G. Călinescu, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Minerva , 1982, p. 664.
20 Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura 100+1 Gramar, 1998, p. 430.
21 Gheorghe Glodeanu, *Poetica romanului românesc interbelic*, Iaşi, Editura Tipo Moldova, 2013, p. 332.
22 Sanda Radian, *Op. cit*., p. 118.
23 E. Lovinescu, *Istoria literraturii române contemporane*, Bucureşti, Editura Minerva, 1989, p. 236.

Radian, Sanda, *Portrete feminine în romanul românesc interbelic*, Bucureşti, Editura Minerva, 1986.

REALITY AND DREAM IN THE WORKS OF VIRGIL TĂNASE

Oana Maria Neicu
PhD Student, University of Oradea

Abstract:Virgil Tănase turns the real world into illusion and the reality into a created dream, not a retold one. We discover a different world where the frontiers between the real facts and the unreality, between past and present, mix and create an illusory universe. As a consequence, his works are dynamic, at all foreseeable. The reader becomes the prisoner of a series of symbols used in order to create a world of absolute lucidity, not of delirium. Real history and lucid dream give birth to rational novels, based on the irrational phenomenon of the dream. The writer's entire work seems to be a literary puzzle (Apocalipsa unui adolescent de familie, Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut, Au înflorit iar vișinii și merii, Balurile, Viața terifiantă și misterioasă a unui ucigaș anonim) that has an unprecedented narrative construction, a metaphorical language. All these seem to be illogical, but at the end, the novels prove to be transparent and lucid creations. Apparently without any logic, all the texts are drama-novels that mingle the social underground with the dream, the reality with the parallel world.

Keywords: Reality, dream, illusion, symbol, Onirism

Ca temperament literar, Tănase este un onirist care visează în mod natural, astfel încât sobrul experiment produs de confratele său Țepeneag se transformă rapid, sub pana lui Tănase, în grațiosul păienjeniș al unui vis.
Ioan Petru Culianu

Virgil Tănase, recunoscut ca reprezentant al Onirismului, debutează ca prozator onirist (*Apocalipsa unui adolescent de familie, Portet de bărbat cosind în peisaj marin, Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut),* schimbându-și apoi maniera onirică de a scrie și trecând la una accesibilă cititorilor, creându-și un stil propriu și inconfundabil, păstrând *visul produs* ca motiv central al întregii sale opere. Modalitaea în care *istoria adevărată* se află în contiguitate cu *visul lucid* creează romane raționale, bazate pe fenomenul irațional al visului.

În ceea ce privește *onirismul său,* Virgil Tănase susține că și-a scris primul roman fără să cunoască tendința literaturii europene de a se căuta pe sine și a se reinventa, dându-i dreptate lui Jorge Luis Borges, care afirma că este destul să fii tu însuți pentru a fi modern deoarece aparții inevitabil timpului tău. A conștientizat apoi, treptat, că ,,imaginile reale sunt simptomele reale ale unei realități dinlăuntrul nostru, căreia rațiunea trebuie să-i recunoască existența fără a o putea explica, nici tălmăci."[1]*Viziunile lăuntrice* de mai târziu s-au transpus în episoade cuprinzând frânturi de realitate, care puse la un loc au dat un alt sens evenimentelor.

În viziunea scriitorului, onirismul românesc s-a format în urma unei descoperiri, în conștiința scriitorilor, că există în mintea fiecăruia câte o *realitate reală* ce poate fi dezvăluită ca atare cititorului, fără niciun act mimetic, tocmai pentru a-l face părtaș la

1 Eugen Simion, *Convorbiri cu Virgil Tănase* în *Caiete critice*, nr. 10 (312), 2013, p.10.

actul creației, transformându-l în OM. Literatura onirică încearcă să cuprindă neantul într-o ipostază aleatorie, dar incontestabil reală. În lumea sa interioară, autorul creează vise, le fabrică în mod lucid, nu le declanşează, cu scopul de a deveni parte dintr-un univers paralel iluzoriu, menit să evidenţieze în final umanitatea fiinţei umane. Asemănătoare viselor din timpul somnului, care combină diverse bucăți de realitate aparent fără nicio logică și totuși cel ce le visează percepându-le ca fiind reale, visele produse se nasc din dorința scriitorilor onirici de a-și justifica existența în lume, creând imagini și texte îmbinate după propria lor logică. Continuând analogia dintre visul reprodus și cel produs, Virgil Tănase concluzionează în *Leapşa pe murite* căniciun om nu visează *abstract,* visele fiind *produse reale* ale minții noastre, ale unei realități psihice care nu poate fi explicată, dar care există. De aceea, literatura onirică sondează incomprehensibilul, fără a le oferi *cititorilor de vise* șansa de a-l descifra.

Scopul final al demersului său narativ este acela de a trezi în conştiința cititorului ideea că este participant la actul creației prin însăși lectura cărții, căci fără aceasta implicare a lectorului, opera rămâne la stadiul de *piatră seacă* - ,,nu fac decât să stârnesc cu literatura mea forța de creație a cititorului, energia artistică a acestuia."[2] Fiecare cititor receptează opera în mod diferit, cuvintele declanşează în mintea lui imagini diverse pe care le *trăieşte* în funcție de propria creativitate.

Receptarea creațiilor lui Virgil Tănase presupune o aventură a cititorului prin textele care abundă de metafore narative, de *proiecții fantasmatice,* de simboluri ale existenței, purtătoare de valențe: zăpada, caii, trenul, marea, visul, moartea, fiind doar câteva dintre motivele recurente care transformă realul în ireal și realitatea în vis *produs, nu reprodus*. Lectorul pătrunde într-o lume *pe dos,* unde frontierele dintre faptele concrete și himere, dintre trecut și prezent devin permeabile sau chiar se confundă. Ca o consecință, narațiunile sunt dinamice și deloc previzibile, ținând cititorul în captivitatea unei rețele de simboluri inserate cu scopul de a crea o lume a *deplinei lucidități* și nicidecum a delirului.

Apocalipsa unui adolescent de familie reprezintă un roman mozaic, în care suferința se întrepătrunde cu burlescul, creându-se un univers halucinant al degradării istoriei, în general și al omului, în particular. *Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut* reprezintă o parodie onirică. Trilogia *Balurilor* cuprinde trei romane convenționale, aparent pentru copii, în care ludicul glisează în irealitățile visului. Din romanul compact *Au înflorit iar vișinii și merii* transpare istoria adevărată transpusă într-un destin aflat la limita realului. *Zoia* apare sub forma unui *bazar epic*în care cronica unei epoci se suprapune cronicii unei vieți, iar *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim* este un pamflet adresat marilor edituri, cât și întregii societăți consumeriste.

Impresia de puzzle literar este susținută printr-o construcție narativă inedită, printr-un limbaj metaforic, prin jocuri de cuvinte aparent ilogice, dar care, în final, dau naștere unor texte transparente și lucide. Viziunea regizorală devine evidentă, iar tehnicile epice postmoderne sunt vizibile. Textele fără nicio arhitectură, sunt de fapt romane-dramă, în care *underground-ul social* se întrepătrunde cu himerele, realul glisează în ireal, iar realitatea e concurată de lumea paralelă.

În conformitate cu coordonatele onirice, autorul renunță la principiile canonice ale literaturii: pactul dintre realitate și ficțiune, la cei trei piloni ai narațiunii – spațiu, timp, erou - și la rigoarea construcției narative în favoarea unor *elaborări onirice*. Aceste episoade, împreună cu cele care surprind realitatea, dau textelor o continuitate aparte, fără

2 Ibidem., p.11.

să lase loc ideii de fragmentarism. Romanele fac apel la emoțiile cititorului, care îl duc pe acesta spre un rezultat purificat de orice *indiciu izomorfic*. De aceea, textele nu pot fi analizate după vechile reguli ale criticii literare, deoarece culorile, sunetele, eufoniile fac parte din sfera esteticului, o *știință imperfectă*, cu accent pe subiectivism și pe frumos. În final, ,,scriitorul oniric nu face altceva decât să experimenteze cu voluptate diversitatea eurilor lumii lui psihologice, iar scenele, momentele, tablourile sunt fixate narativ în jurul unor stări psihotice, a unor obsesii, care i-au marcat lăuntric existența."[3]

Scenele bizare și neverosimile alternează cu pasaje narative de o intensă forță epică, creând o narațiune dinamică, care menține suspansul, deoarece ,,în vis nu există timp, iar tot felul de simultaneități sunt posibile,"[4] acțiunea nefiind rectilinie, înregistrându-se întoarceri în timp sau anticipări ale unor întâmplări. Întreaga operă a lui Virgil Tănase abundă de semnificații, reconstruind, folosindu-se de *blocuri epice disparate,* imaginea unei lumi supuse totalitarismului, o lume unde dreptul de a folosi puterea cuvântului este negat, unde exprimarea propriilor idei este interzisă. Iar Onirismul creează o nișă utilizată tocmai pentru a da iluzia unei libertăți de creație, o nișă a formulărilor aluzive, a exprimărilor indirecte. Literatura onirică devine astfel un manifest artistic, o negare a pozitivismului marxist, refuzând orice fel de compromis. Iar visul creat de oniriști nu se subordonează nici unui scop metafizic ca la romantici, nici unuia psihologic ca la suprarealiști, ci unuia estetic și artistic. Asociațiile onirice devin tehnici de lucru în construcția operei literare, a unui univers în care realitatea ,,este în permanență dinamitată de inserții de roman gotic, de basm negru și de literatură absurdă."[5]

Simona Modreanu conchide că proza lui Virgil Tănase este una *sofisticată*, cu schimbări de unghiuri, de planuri, de focalizare, solicitând astfel cititorul să își folosească ingeniozitatea pentru a recrea, prin propria imaginație, opera pe care o citește, împlinindu-se astfel crezul artistic al scriitorului. Evenimentele se succed în relație cu visul, despre care Jean-Paul Sartre spunea că impune limite, fiind *inversul libertății*. „O conștiință care visează și-a pierdut locul în lume și nu o să îl regăsească decât în trezire."[6] Această idee propune interpretarea onirismului dintr-un alt unghi – oniricul se infiltrează în conștiința poetică, determinând restrângeri de sens.

Narațiunea lui Virgil Tănase se formează din acumulări de informații, schimbări bruște și insistențe picturale asupra evenimentelor, ceea ce a determinat-o pe Alina Bako să afirme că romanele se apropie de picturile lui Salvador Dali prin *relativizarea raportării le realitate*. Întreaga sa operă devine în ansamblu un amplu labirint de imagini și sunete, care se succed amețitor. Imagistica fascinantă, sunetele și sensurile își găsesc unitatea armonică în texte de o intensă forță epică, probându-se astfel teoria lui Dumitru Țepeneag, conform căreia literatura onirică reprezintă *un fel de muzică pictată*. Însuși autorul mărturisește că romanul *Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut* se structurează muzical în virtutea unor legături *armonice* și *contrapunctice*, iar întâmplările se succed după legi melodice. *Muzica onirică* va continua și în *Au înflorit iar vișinii și merii* prin episoadele din istoria românească și europeană, prin suferința omului aflat sub apăsarea unei epoci ostile și prin *realitatea reală* concurată de secvențele onirice, iar cuvintele sunt întregite de o melodie. Dacă Alexandru Vlad căuta o aromă, iar Costache Olăreanu un ton de mozaic policrom, Virgil Tănase caută o melodie pe notele căreia așează *bucăți* de real și de vis, care se întrepătrund ca niște instrumente muzicale. Dorința de a crea un limbaj-partitură se împlinește într-un roman cu personalitate muzicală, menit să recontituie lumea prin sunet,

3 Lucian Chișu, *Agonie fără extaz* în *Caiete critice*, nr. 10 (312), 2013, p.40.
4 Matei Călinescu, *Un altfel de jurnal, ieșirea din timp,* ed. Humanitas, București, 2016,p. 23.
5 Ion Pop, *Dicționarul analitic de opere literare românești*, vol. II, ed. Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2007, p.625.
6 Apud. Alina Bako, *Virgil Tănase și pușculița cu vise* în *Caiete critice*, nr. 10 (312), 2013, p.82.

aşa cum Costache Olăreanu reconstruieşte un univers în *Cvintetul melancoliei* prin limbajul-culoare.

Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut reprezintă o parodie onirică, un text fără nicio arhitectură, cum l-a definit însuşi autorul, în care tema romantică a metempsihozei se combină cu intertextualitatea ludică. Trecutul invadează prezentul la fel ca în vis, prin fragmente fără consistenţă, ceea ce indreptăţeşte afirmaţia lui Jose Ortega y Gasset conform căreia realitatea e percepută fragmentar, pe două planuri: trecutul – continuitatea stării de veghe şi un plan de care nu ne dăm seama, dar care reprezintă baza reveriei. De asemenea, planul oniric trece în planul real, realitatea alunecă în vis, iar visul se scurge în realitate. Acvaticul se confundă cu terestrul ca în romanele realist-magice sud-americane. De aici impresia de mişcare excesivă, de plutire continuă întocmai ca valurile mării. Tema călătoriei, precum şi motivul trenului şi al tramvaiului şterg barierele dintre lumi şi dintre realităţi, senzaţia de stabilitate lipseşte, dar mobilitatea neîntreruptă dinamizează textul – ,,în răstimpul acestei lungi călătorii, oraşul tot a alunecat spre mare, s-a-ndepărtat de ţărm,"[7] personajele îndepărtându-se şi ele de lumea reală, evadând în universul oniric unde orice îngrădire a fost anulată.

Aleatoriul firesc al vieţii face ca evenimentele să nu se succeadă într-o relaţie logică nici în viaţa reală. Cu atât mai mult, în proza onirică, fragmentele nu urmăresc o finalitate epică anume, ci se acumulează, dând naştere, în mintea fiecărui cititor, la imagini unice. Logica este înlocuită cu propriile reguli ale realităţii onirice, aşa cum stabileşte Dumitru Ţepeneag, imagini din subconşient şi din realitatea *hazardului obiectiv* se combină în text după regula visului, accentuând procesul de producere, nu de reproducere a unor adevăruri deja existente.

Destine diferite se amestecă sau se continuă, Margareta Veliceanu, când mireasă, când laborantă şi logodnicul ei *vaporean* fiind personajele principale ale cărţii. Cei doi reprezintă avatarii parodici ai unei fete *dintr-un secol revolut* şi ai viitorului său soţ ucis *în ceasul nunţii sale.* Această metempsihoză perpetuă, simbol al continuităţii, deschide calea spre perfecţiune, spre eternitate. Timpul se dilată sau se comprimă după voie, îşi încetineşte sau îşi accelerează curgerea – *timpul curge cleios şi dulce,* devine o fiinţă vie care deformează realitatea şi lasă în urmă indicii ale trecerii sale prin lume – *minutele, cum trec, lasă pe lucruri nişte umbre întortocheate, un fel de iz de râmă, un fel de mucezeală*. (p. 28) Anotimpurile se inversează sau se suprapun – zăpada cade *luminată* şi regina-nopţii înmiresmează atmosfera, iar primăvara devine un refren al romanului - *afară este luna aprilie*.

Marea, caii, trenul, zăpada, nunta, focul alcătuiesc o lume a himerelor, a mişcării continue, a posibilităţilor infinite de a trăi un eveniment, devenind motive centrale ale unui roman viu, ce ,,se scurge printre degete, iar lectura nu poate reţine din el decât o acceptare şi o magie deosebite. Un roman ce nu poate fi tăiat, rearanjat, prins şi de care lectura nu se poate lepăda."[8] Ca întreg, scrierea degajă o atmosferă de complicitate, dată de senzaţia că acţiunea se reia la nesfârşit pentru fiecare cititor în parte.

Vocile şi perspectivele narative se schimbă, naratorul obiectiv îi lasă loc şi unui narator subiectiv, care este când Margareta, când Emanuel sau dublul său, Mauriciu. Lectorul devine co-referent, naratorul adresându-se direct pentru a-l implica în naraţiune şi a-l face părtaş la desăvârşirea ei - *din câte vă puteţi da seama, stimate cititor*. (p.57)

7*Evenţia Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunţii sale dintr-un secol revolut,* ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2014, p. 211, în continuare citâm după aceeaşi ediţie.
8 Ion Pop, *op. cit*., vol. I, p.167.

Veritabil artizan al cuvântului, Virgil Tănase dă dovadă de o fină ingeniozitate compoziţională şi duce romanul într-o zonă a experimentului, abolește regulile de punctuație și de sintaxă, schimbă punctele de vedere rapid, imaginile capătă libertate totală de asociere,

creând imagini și senzații halucinante. Un deosebit *simț al limbii* îl ajută să utilizeze cuvinte care se *cheamă* unele pe altele prin conotație, denotație, imagistică sau sonoritate, fapt care îl determină pe cititor să caute alte sensuri, dincolo de cuvinte, când, de fapt, mesajul este încifrat chiar acolo. Ca în poezie, miezul creației se află printre litere, în însăși substanța acestora, ființa romanelor îmbrăcându-se în cuvinte purtătoare de lumină.

BIBLIOGRAPHY

Călinescu, Matei, *Un altfel de jurnal, ieşirea din timp,* ed. Humanitas, București, 2016.

Comănescu, Ileana, *Repere ale parabolei*, „Caiete critice", nr. 10-12, 1993.

Coroiu, Constantin, *Virgil Tănase între onirism și realism*, „Cultura literară", nr. 450, 12 decembrie 2013

Cristofor, Ion, *Confesiunile unui exilat*, „Tribuna", nr. 23, 1990.

Enache, Daniel Cristea, *Virgil Tănase: „Pentru noi onirismul n-a fost o țintă, ci doar o revelație pe care ne-am grăbit s-o întoarcem în lume"*, „Ziarul de Duminică", 1 martie 2013

Micu, Dumitru, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism,* ed. Saeculum, 2000.

Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române,* I-IV, București, ed. Iriana, 1994-1997.

Modreanu, Simona, *Pluri-dialog cu Virgil Tănase* în „Scriptor", nr. 3-4, 5-6, 7-8, 2017.

Negoițescu, Ion, *Despre proza lui Virgil Tănase*, „România literară", anul XXIII, nr. 27, 1990.

Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românesti*, Cluj Napoca, ed. Casa cărții de știință, 2007

Simion, Eugen, *Convorbiri cu Virgil Tănase*, „Caiete critice", nr. 10 (312) 2013.

Simion, Eugen, *El vaporean, ea buzoiancă*, „Literatorul", nr. 48, 1994.

Simion, Eugen, *Romanul lui Virgil Tănase*, „Literatorul", anul III, nr. 25, 1993.

Tănase, Virgil, *Evenția Mihăescu. Tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut,* ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2014.

Tănase, Virgil, *Leapșa pe murite,* ed. Adevărul Holding, București, 2011.

Țarălungă, Eugenia, *Virgil Tănase: arondat lucidității*, „Observator cultural", 25 noiembrie 2016

Vlad, Ion, *Coborând în infern*, „Tribuna", nr. 17, 1993.

Vlad, Ion, *În labirintul lecturii,* Cluj-Napoca, ed. Dacia, 1999.

IOAN RADIN PEIANOV – THE SHORT STORIES FROM THE MAGAZINES

Emanuela Ioana Patrichi
PhD Student, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

Abstract:The purpose of this research is to demonstrate that the writer Ioan Radin Peianov tried to write his subjects in the same style as the potsmodern tendencies of the time. To find this out I analyzed his short stories published in the literary magazines by identifing the postmodern characteristics. His short story pieces are written with a specific purpose: to sanction the society and its individuals. The fact that they are short helps the author send the message with precision. Perhaps if they were longer, they wouldn't achieve the goal, and they wouldn't have the right impact. Because the writer concentrated his thoughts in just a few lines, he acheived his goal of being a present and objective voice.

Keywords: short stories, postmodernism, tendencies, Echinox, serbian

În literatura română proza scurtă a cunoscut suișuri și coborâșuri. În anii '70 – '80 proza scurtă a înflorit, scriitorii abordând acest gen tot mai des influențați și condiționați nu doar de trendul literar al vremii, ci și de impunerile sociale. Literatura anilor '70 va putea fi pusă sub semnul unei postmodernități timide și doar anii '80 au postmodernitatea în adevăratul sens al cuvântului. Ca orice nou curent, postmodernismul se rupe de modernism, aduce inovații pe plan tematic, narativ, problematic, vine cu o nouă viziune ontologică și pune sub semnul paradoxului relația realitate – ficțiune.

În aceste condiții e de înțeles predilecția lui Ioan Radin Peianov pentru narațiunea scurtă, decupajul din cotidian fiind modul său preferat de subiect. Proza lui Ioan Radin publicată în periodice se apropie pe alocuri de cea a lui Daniil Harms pe care îl admira și pe care îl tradusese. Se deosebește însă prin faptul că Radin nu pune accent pe absurdul ca mod de viață, nu insistă obsesiv cu repetiții, imagini, clișee. Radin găsește noul în faptul mărunt, în diversitatea cotidiană, banalitatea devine la el subiect de conversație, de povestire, totul e important, privirea i se oprește pe microevenimente, pe gesturi neînsemnate. Astfel, nimic nu mai e anticipat, căutat, totul e imprevizibil, neprevăzut și accidental, reușind să treacă momentul în care am spune că nu s-a întâmplat ceva în dimensiunea semnificantului. Radin lucrează în backgroundul textului, subversiv, cu analogii și împletiri de situații, cititorul nu știe decât în final care e deznodământul, care e simbolistica, nu poate anticipa, deoarece mai mereu intervine acel neprevăzut care schimbă radical și firul povestirii și optica. Pentru Radin nu e important să judece, să apostrofeze, ci să atragă atenția asupra lumii privită în măruntul ei și să creioneze o anume viziune despre viață și oameni.

Schițele lui Ioan Radin Peianov publicate în revistele vremii sau în antologii, ca de altfel și celelalte scrieri, sunt inspirate din realitate. Cotidianul, banalul, lucrurile mărunte, toate devin subiecte de narațiune. Radin se lasă influențat de orice, totul îl impresionează: oamenii de pe stradă, locurile, gările, lucrurile din casă, felul în care stau obiectele, modul în care vorbesc oamenii și din fiecare mărunțiș face o poveste.

Pe de altă parte, schițele din periodice, mai mult decât scrierile apărute în volume, delimitează menirea artistului, sunt definiția pe care Ioan Radin o găsește scrisului. Sunt o

ars poetica în parabole. Orientarea sa către postmodernism este evidentă. Din modernism Radin păstrează străduința de a menține standardele estetice prin rigoarea cu care scrie, prin corectitudinea compoziţională a narațiunii. Cu toate celelalte aspecte trece însă la postmodernism: infuzia de autobiografism, el e autorul care ia parte la poveste, face parte din poveste, e aici, e vulnerabil, față de autorul postmodernist neutru, absent și abstract; realitatea nu mai e descrisă fidel, ci intervin elemente fantastice, imposibile, spirituale și de neînțeles, iar judecățile sunt emise prin prisma gândirii, nemaifiind adevăruri universal valabile ca la moderniști. Umorul e de factură caragialiană și vine din absurdul situațiilor, însă critica e fină și cu alte conotații, e spre împăcare și acceptare, nu spre arătat cu degetul.

Viziunea sa asupra lumii nu e una negativă, ci una duioasă, grijulie, cu gust ușor amar, de unde și ironia subtilă care apare în cele mai multe scrieri. Radin nu arată cu degetul, nu apostrofează. Asta făcea Caragiale, într-o manieră profund negativă. Probabil influențați și de propaganda comunistă și cenzurați dacă subiectele literare aduceau în discuție fapte reprobabile ale societății, scriitorii generației lui Radin sunt însă subtili, iar satira nu e atât de crâncenă.

Viața e privită ca o scenă de teatru pe care evoluează toate categoriile sociale: tatăl și fiul, bunicii, perechea primordială, individul singur, copilul, adolescentul. Orașul e o junglă, un hățiș cu propriile legi, cu o atmosferă sufocantă și obositoare, întețită vara de vremea caniculară. Poate de aceea cele mai multe scene se petrec sau încep cu precădere vara, când căldura sufocantă schimbă percepțiile.

Personajele sunt văzute din exterior, cu detașare, de pe margine, sunt studiate, analizate, dar nu judecate. Știm ce face fiecare, dar nu știm de ce. Deși Radin e un fin psiholog, nu ne oferă pe tavă motivațiile psihologice ale eroilor săi, nu le dezvăluie mobilurile interioare. Rămâne ca noi, cititorii, să găsim pârghiile care au acționat pentru fiecare în parte.

Cu această detașare și lipsă de negare, Ioan Radin anticipează postmodernismul. Deși simte nevoia râsului, prin autenticitatea sugerată și printr-un nou fel de sensibilitate, el schimbă cititorului atitudinea și percepția față de realitate. Faptele zugrăvite nu sunt mijloace prin care să fie puse sub lupă caractere, ci scopuri de a prezenta realitatea cotidiană. Infuzia ficțională rămâne aproape pe planul doi, importantă acum e simțirea celui ce scrie, percepția sa, modul în care realitatea îi vorbește, iar narațiunile nu sunt transcrieri ale realului, ci însemnări ale atitudinii scriitorului față de acesta. Mai mult, Radin transferă cititorului toată responsabilitatea actului lecturii, oferindu-i teme de gândire, subiecte de reflecție, îndemnându-l să facă apel la abilitatea sa narativă pentru a descoperi sensul celor scrise.

Iată care sunt bucățile de proză scurtă apărute în publicațiile sau antologiile românești: *Mașina de cusut* apare în *Steaua*, numerele 7-8 din iulie-august 2009, *Primăvara la Timișoara. 2009. La aniversară* e publicată în *Poesis International 2*, din septembrie 2010, *Superbia*(fragmente disparate dintr-un roman nesfârşit), *Scolopendra*, din care primele şapte capitole ale nuvelei au apărut în revista *Orizont*, nr.3/2015, iar următoarele două capitole în revista*Vatra* numărul 9 din 2015, *Șapte povestiri inedite – Pasărea Tiuk, Portocala, Noaptea aselenizării, Vacanța mare, Din nou despre pisici, Turdus merula, Patetica. Preludiu, Biblioteca de cartier* au apărut în revista *Vatra*, numărul 9 din 2015, *O problemă care nu suferă amânare, Telefonul și Se mai întâmplă* în antologia *Puncte de reper* realizată de revista *Vatra*,*Vine asfaltul* în antologia lui Mircea Iorgulescu, *Arhipelag*. Multe alte bucăți de proză au rămas însă nepublicate.

Schița *Mașina de cusut* a fost publicată în revista *Steaua* numerele 7-8 din 2009. Scrisă cu un ton mucalit, cu efluvii nostalgice, narațiunea de doar 2 pagini ancorează în

trecut, smulgând de acolo detalii pe care le răstălmăcește în prezent. Obiectul de studiu e chiar maşina de cusut, după cum spune și titlul. Prezentă în literatură ca obiect de decor prăfuit, amintind de casele bunicilor, maşina de cusut devine în schița lui Radin purtătoare de simboluri. Activitatea casnică a cusutului e rezervată în special femeilor, dar la Radin e meseria bunicului care „un cartier întreg a îmbrăcat". Transferul acesta de îndeletnicire funcționează simbolic. După cum susține Michael Ferber în *A Dictionary of Literary Symbols*, „Orice altă îndeletnicire a cusutului poate deveni o metaforă pentru spunerea poveștilor..."[1] – prin faptul că leagă două parți între ele (trecut și prezent în scrierea de față), prin firul țesut care poate fi chiar firul unei povestiri, maşina de cusut reprezintă o moștenire și spune și are o poveste, iar aici partea masculină a familiei e păstrătoarea tradiției și, după cum vom vedea și în finalul schiței, autorul decide să păstreze maşina.

O altă scriere publicată postum în revista *Poesis Internațional*, numărul 2 din 2010, este schița *Primăvara la Timișoara* e și ea, ca și precedenta, un balans între nou și vechi. Decupajul cotidian, spațiul urban, tonul ușor ironic încadrează scrierea în tendința postmodernistă a vremii. Acțiunea e simplă: scrisă la persoana întâi, autorul fiind și personaj, narațiunea înregistrează momente simple – vrând să ajungă dintr-un loc în altul, de la librărie la Piața Universității, are de trecut un obstacol: trotuarul e blocat de doi tineri care stau de vorbă, doi îndrăgostiți.

Decupând din povestire elementele simbolice, avem conflictul dintre generații, individul și cuplul, primăvara ca anotimp al dragostei și al miresmelor, ce este și ce pare a fi. Drumul de la librărie către Piața Universității, de la un punct mic adică la un loc larg, de la un loc încărcat de cultură la unul cu perspectivă, funcționează simbolic ca și drumul vieții. Obstacolele pot să apară: în cazul de față obstacolul e perechea de îndrăgostiți, prilej pentru autor de a face o divalgație pe tema tânăr / bătrân. Menirea artistului însă rămâne neschimbată, calea sa nu poate fi decât una, ca la marii romantici, fără ocolișuri, ci drum drept. Pot să fie interferențe, atingeri, însă scriitorul nu se abate de la principiile sale. Finalul, conciliator, întărește ideea că fiecare își urmează drumul. Trotuarul, doar o latură a marelui drum pe care trec în viteză alții, e marginea de pe care scriitorul, ca în toate narațiunile sale, privește atent în jur. Primăvara, asociată cu renașterea, regăsirea, e cadrul perfect pentru o împăcare cu sine și cu lumea. Cu atmosfera aceasta de parabolă, Ioan Radin se îndreaptă sigur spre postmoderni, nu însă fără a arunca o privire în spate, către o perioadă pe care trebuie să o părăsească: „-Da, domnule: sunt un nostalgic! De când m-am născut sunt. De când mă știu."

În numărul 9 din decembrie 2015, număr dedicat în întregime lui Ioan Radin, revista Vatra publica ciclul Șapte povestiri inedite. Acestea sunt: *Pasărea Tiuk, Portocala, Noaptea aselenizării, Vacanța mare, Din nou despre pisici, Turdus merula, Patetica. Preludiu.* Deși ideatic nu sunt legate între ele, povestirile pot fi privite ca un tot unitar deoarece faptele sunt decupate din cotidian, sunt reale, însă narațiunea e infuzată cu elemente fantastice, spirituale ori de parabolă, conturând viziunea scriitorului despre viață, despre menirea oamenilor și menirea fiecărui lucru, despre relațiile ce se stabilesc între interior și exterior. În buna tradiție postmodernă, exteriorul e câmp de cunoaștere și influențează umanul, iar individul e privit din această perspectivă. Nu mai avem aici umorul fin. Tonul scrierilor e serios

Schița Pasărea Tiuk este inspirată din proza absurdă a lui Daniil Harms, din care Ioan Radin a și tradus volumul *Un spectacol ratat* și care și conține o scriere intitulată *Tiuc*. Cuvântul *tiuc* desemnează sunetul care se aude la producerea unei lovituri puternice. La Harms povestirea surprinde, în maniera sa obișnuită, un fapt banal: Olga Petrovna se

1Michael Ferber, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second edition, Cambridge Univerity Press, New York, 2007, p. 190.

chinuie să spargă cu toporul o buturugă. La fiecare lovitură, Evdochim Osipovici spune tiuc. Femeia îl roagă să nu mai pronunțe acest sunet, dar deși promite că așa va face, Evdochim continuă să îl spună. În proza lui Harms, *Tiuc*, „...comunicarea e în relație cu absența legăturii dintre cauză și efect, deoarece promisiunea lui Evdokim Osipovich de a nu mai spune tiuk nu are niciun efect, așa cum toporul nu are niciun efect asupra bușteanului, iar efectul sunetului său e suplinit de Evdokim. Idem la scrierea lui Radin, deși pasărea apare și se știe că prevestește urgii, nu se întâmplă nimic. Dacă privim simbolul acesta în sens invers, tocmai acest nimic e ceea ce se întâmplă. Aceasta e catastrofă vestită, absența sunetelor, a luminii, a mișcărilor sunt de fapt nenorocirea. Lumea întreagă a amuțit, a încremenit. Încadrându-se astfel în conotația parabolei de care aminteam la începutul acestui studiu, scrierea de față e mesajul subtil pentru starea de fapt a realității. Scriitorul se trezește deodată a fi singur.

Dacă într-o scriere anterioară aveam conflictul dintre generații, în schița *Portocala* avem doar alăturarea firească a două generații: tatăl și fiul. Plină de promisiuni exotice, „poate că tocmai din Maroc", fructul se perindă din sacoșa tatălui în mâinile fiului, apoi pe masa scriitorului. E un fruct optimist, care inspiră și îmbie la visare.

Tonul duios dezvăluie scene calde, casnice; tatăl cumpără zilnic portocale pentru ca fiul, „care e în perioada de creștere" să se vitaminizeze. Amintind cumva de capra din povestea lui Creangă, tatăl vine acasă cu sacoșa plină de fructe și e întâmpinat de băiatul său. Nu mai e aici mama care hrănește și veghează, ci tatăl. Iar portocala e mereu una specială, învăluită de arome și invitând la reflecție. Exotismul său duce cu gândul la căldura tărâmurilor îndepărtate, la promisiunea unei călătorii, la o anume căldură și stare de bine. Finalul schiței e unul revelator. Închizând în ea toate promisiunile, portocala nu e consumată, ci așezată pe biro**u pentru a inspira mai departe.** Scriere optimistă, *Portocala* aduce în prim plan relația tată – fiu fără a marca un conflict între generații. Scrisă într-un stil simplu, valorificând prozaicul și apelând la experiențele personale, scrierea trimite pe plan estetic la metaliteratură, la ficțiunea care ia naștere din ficțiune.

Dacă schița precedentă era despre tată – fiu, bucata *Noaptea aselenizării. Transmisiune în direct* de față e un pas în spate, e o narațiune despre bunici și nepot, despre vechi și nou, vechi și modern, despre odinioară și progres. Schița e un tablou și la propriu și la figurat: scriitorul îi prezintă pe bunicii care se uită la televizor, urmărind transmisiunea despre prima aselenizare, din 1969. Primul rând al scrierii pune deja în balans momentele: bunicii privesc la cutia modernă într-o manieră ca pe vremuri, sunt uimiți, sunt copleșiți de importanța momentului, sunt depășiți de progres.Punând în echilibru aceste antinomii, Ioan Radin reușește să transforme faptul divers într-o evocare colorată, banalul devine important, detaliile sunt atent studiate și accentuate pentru a scoate în evidență simbolurile din spatele gesturilor și ale faptelor. Vizualul e partea importantă a acestei schițe. Promisiunea că se va vedea ceva în spațiu și imaginile concrete, terestre, casnice – un joc dual, prozaic, întors de la ficțiune la realitate. Aselenizarea pare ceva imaginar, ceva ce ține de fictiv și imposibil. Pentru că spunând mai puțin, spune de fapt mai mult, cititorul poate descoperi în spatele textului alte repere decât cele enunțate direct de scriitor: promisiunea progresului, așteptarea, incertitudinea, improbabilul – promisiunea socială că va fi mai bine, incertitudinea acesteia, o așteptare care se lungește prea mult și în timpul căreia îți dai seama că poți face ceva real, ancorarea de terestru, de prozaic fiind o alegere. Radin expune aici, în acest fel, viziunea sa scriitoricească.

Povestirea *Vacanța mare*, narată la persoana întâi aduce un plus de autenticitate. Relatarea simplă e îmbogățită cu un punct culminant, cu un detaliu senzațional, cu câteva descrieri de locuri și de persoane, cu puțin umor. Ascunzându-se în cinematograf de

căldura verii, personajul, care văzuse filmul de 11 ori, trece de la spectacolul de pe ecran la spectacolul din sală, înregistrând atent și minuțios cum s-au așezat spectatorii, cum reacționează ei.

Una dintre nuvelele de mai mari dimensiuni, *Scolopendra*, scrisă între anii 1980 – 1981 pe când lucra la revista *Vatra* din Târgu Mureș, a apărut pe fragmente, postum, în periodice: primele șapte capitole au fost publicate în revista *Orizont*, numărul 3 din 2015, iar următoarele două capitole în numărul 9 al revistei *Vatra*, în același an. Titlul nuvelei, *Scolopendra* (numele unui un miriapod), menționarea „ești o gânganie", dar și subiectul amintesc de cartea lui Frantz Kafka, *Metamorfoză*. Personajul principal, Damian Bahnea, e încuiat în camară de către soția sa, Despina și concubinul acesteia, Anatol. Nu aflăm motivul clar al acestei decizii, dar din parcursul scrierii ne dăm seama că Damian făcuse ceva ce nu era pe placul celor doi.

Cu nuvela aceasta Ioan Radin afișează cele mai bune arme ale sale: construită ca un dialog continuu, narațiunea mizează mult pe incapacitățile indivizilor, pe fixațiile lor, pe absurd. Scrisă la persoana a treia, de un narator obiectiv, proza de față are o acțiunea dramatică, iar repetarea scenelor și a replicilor duc la nevroză. Oamenii apar deformați, hidoși, egoiști și irațional, mânați de interese ascunse, morbide. Acțiunile personajelor sunt patologice, mergând până la marginea umanului. Pe de o parte e Damian care, încuiat în camară, neputincios, încearcă să spargă ușa cu lovituri repetate sau încearcă să îi exaspereze pe temnicerii săi. Pe de altă parte e Anatol, care, pentru a-l domoli pe întemnițat, bate în ușă cuie lungi, împiedicându-l pe Damian să mai lovească cu pumnii și cu picioarele. Între cei doi se află soția, Despina, care adunând ura de peste ani, răbufnește acum împotriva soțului, apărată de neputința acestuia, simțindu-se mai puternică ori de câte ori îl umilește. Dacă privim scrierea *Scolopendra* ca o parabolă a societății, înțelegem această robotizare și abrutizare. Regimul comunist ștergea individualitatea persoanelor, izolarea ducea la uniformizare, la mușamalizare, la golirea de sentimente. Așa este Damian: izolarea îl determină să își creeze o nouă identitate, cămara devine o nouă lume, nu se mai vede locuind în altă parte. Cercul mic în cercul mare, cămara în contextul casei, izolarea în mulțime. Și tot din acest unghi vedem că titlul, ducând cu gândul la monstruozitatea gândacului, face referire la izolarea prin transformare. Pe de altă parte, Damian „îi bate" pe cei doi cu propriile lor arme: deși au crezut că vor scăpa de el, Damian nu doar că nu pleacă, dar amenință că se încuie înapoi în camară, de bună voie, luând cheia cu el.

Ca în toate scrierile sale, și în această nuvelă, Ioan Radin pune pe tapet realitățile sociale, dar râsul său nu e batjocoritor, ci amar. Ducând prin dialog acțiunea la cote maxime, ne oferă aici o stratificare socială la nivelul microcosmosului familial, o reiterație a societății în care legea e făcută de cel mai puternic, iar neîncadrarea în anumite norme, în anumiți parametri face că indivizii să fie excluși.

Schițele din antologia *Puncte de reper, o antologie de proză scurtă 1971 – 2010* realizată de revistra *Vatra* în 2011 sunt fragmente din narațiunile apărute în volumul *Aventurile tânărului Serafim: O problemă care nu suferă amânare, Telefonul, Se mai întâmplă.*

Prima dintre ele, publicată în 1975 în revista *Vatra*, iar în 1976 în volumul *Aventurile tânărului Serafim*, îl are ca protagonist pe Serafim Anghelescu, funcționar abulic, nevrotic. Subiectul e un moment din episoadele de la birou, o ședință între colegi. Serafim dorește a aminti că are o problemă, vrea să ceară o locuință, însă timiditatea îl oprește să ia cuvântul. Discuțiile se rostogolesc și iau o altă întorsătură, colegii abordează alte aspecte. La sfârșitul ședinței lui Serafim nici nu i se mai pare așa importantă problema sa și consideră că o poate aborda și altă dată. Autorul sancționează însă subtil

nehotărârea acestuia, ezitarea naivă: „Și, în timp ce tânărul Serafim se gândea să ridice o mână, neputându-se hotărî pentru una din cele două, se ridicară alte trei, ale colegilor: N-are rost să mă înghesui! – își spuse el și amână intervenția pentru mai târziu...”[2]. Construit astfel, personajul nici nu își pune problema importanței problemei sale, pentru el primează spaima vorbitului în public: „Rămas singur, tânărul nostru se așează din nou la masă, scoase o coală albă și se apucă de redactat o nouă cerere. Era fericit în sinea lui că și de data asta a reușit să se strecoare fără a vorbi în public.” Deși aparent autorul își salvează personajul, finalul narațiunii ne lasă a înțelege că în realitate insul se mulțumește cu foarte puțin și se amăgește singur din dorința de a nu fi ridicol și neacceptat de cei din jur, considerând că are alte calități pentru care ar putea fi apreciat, cum ar fi, de exemplu, ascultarea celorlalți.

Tot ironică e și schița următoare, *Telefonul*, apărută inițial în numărul 4 al revistei *Vatra* din 1976 și în același volum, *Aventurile tânărului Serafim*, în secțiunea schițe satirice. E una dintre primele schițe în care faptele reale sunt amestecate cu unele imaginare, mistice, chiar dacă în fond acestea din urmă sunt o glumă. Personajul principal, Proca, primește în miez de noapte câte un telefon. La capătul celălalt al firului este, după cum se prezintă interlocutorul, Sfântul Petru, care îl ceartă pe Proca pentru toate nelegiuirile pe care le face: pentru că își bârfește șeful în fața nevestei, pentru că sparge porțelanurile nevestei sau pentru că nu își cumpără bilet când călătorește cu tramvaiul. Mintea umană joacă feste, e mesajul autorului, iar Proca, de unde „nu crezuse niciodată în niciun fel de sfinți”, admite la un moment dat că vocea ar putea fi chiar una divină, doar pentru faptul că îi spune despre el lucruri pe care nimeni altcineva nu le cunoaște.

Ultima scriere, *Se mai întâmplă*, a apărut inițial tot în numărul 4 din *Vatra* în 1976 și în volum cu titlul *Vine asfaltul*, pentru ca în 1981 să fie cuprinsă în antologia lui Mircea Iorgulescu, *Arhipelag*. Peisaj urban, problemă de actualitate: asfaltarea drumului e privită cu umor în toate etapele sale de tărăgăneală, amânare, indecizie. Muncitorii vin și pleacă, se odihnesc, muncesc puțin. Spiritul civic al autorului îl determină să scrie această narațiune, cu scopul clar de a ironiza, de a pune pe tapet fapte reprobabile din societate. În spiritul său blând însă, Radin nu sancționează brutal, iar finalul e sub semnul lui „tot răul spre bine”: „Apoi șantierul a trecut încet, încet pe strada vecină. La noi pe stradă acuma e liniște. Uneori, e drept, se mai întrerupe curentul sau nu avem apă, și atunci știm că dincolo, pe strada vecină, lucrările avansează.”

Toate prozele scurte ale lui Ioan Radin Peianov pot fi privite ca niște parabole ale societății, vorbind voalat despre angoasele sociale, despre realitatea vremurilor sale. Abordarea temelor ca fapte diverse, luate ca tăieturi din ziare ori frânturi din propria experiență, dă sentimentul de autenticitate, fenomen specific postmodernismului pe care Radin îl anticipează nu din dorința de a se alinia trendului vremii, ci mai degrabă din impulsul de a prezenta cât mai veridic niște fapte și de-și exprima un punct de vedere, dar și pentru faptul că acest stil i se potrivea. Încă înainte să apară în România fenomenul postmodern, Radin citise opere ale scriitorilor europeni din țările unde postmodernismul începuse să se infiltreze mai devreme: Kafka, Harms, Garcia Marquez, Llosa și îi admira mult pe scriitorii ruși.

Paralelismul dintre realitatea de fapt și povestirile de drept duce în proza lui Radin la parodie. El reinterpretează întâmplările, văzând în fiecare altceva sau mai mult, simțind fenomenele din spatele cortinei de simboluri. Pentru a păstra tonul ironic folosește un melanj de figuri de stil: antifraza – „aici apasă o liniște care mă neliniștește„ (Pasărea

2 Ioan Radin, *O problemă care nu suferă amânare*, în *Puncte de reper, antologie de proză scurtă 1971 – 2010*, Koksis Francisko, coord, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2011, p. 323.

Tiuk), antimetateza parabola, chiasmul – „Era rău cu ei, dar parcă e mai rău fără ei." (Pasărea Tiuk) și litota – „Aud vocea crainicului: aselenizarea va avea loc în Marea Liniştii." (Noaptea aselenizării), eufemismele – „domnea o nepăsare totală şi unanimă" (Din nou despre pisici), parabola – „Siluetele bunicilor se dizolvă în întunericul bucătăriei. Pleacă, să continue zborul spre Lună." (Noaptea aselenizării), calamburul – „Era doar matineul, un matineu matinal" (Turdus merula).

Inserția de fantastic surprinde plăcut, scoțând povestirea din banal, dându-i o tentă mistică. Eugen Negrici apreciază în lucrarea sa *Iluziile literaturii române* că după pleiada scriitorilor anilor 1965 care se îndreptaseră către problematizare, analiză, fantastic și planuri multiplicate (Eugen Barbu, Marin Preda, Alexandru Ivasiuc, Sorin Titel, Ștefan Bănulescu, George Bălăiță), fantasticul a fost tot mai rar abordat în textele de după 1980, deși cititorii aveau o predilecție pentru magic, superstiție, eres. Dar iată că Radin vine cu un fantastic ce pornește din real și pe care îl interiorizează, il personalizează, îl face parte a ființei sale, deoarece faptele, raportate la alte personaje, nu au aceeași valoare. Un exemplu perfect este scena din schița *Din nou despre pisici*: cerând părerea unui șofer, autorul află că acesta nu mizează pe fantastic, ci pe pragmaticitatea lucrurilor, pisicile ascunzându-se sub mașini doar pentru a prinde șoareci.

Vocea auctorială e când povestașă, când ușor ironică. E povestașă în momentele duioase – „Drumul de întoarcere, tot pe malul apei, dar pe partea cealaltă, în aval, devine parcă uşor ezitant. Se opreşte din când în când, priveşte absent apa; sau priveşte, parcă fără să le vadă, trupurile tinere, strălucitoare, perechile de îndrăgostiţi care fac plajă în iarba plină de praf, lângă mal..." (Patetica.Preludiu) și ironică atunci când lucrurile nu mai țin de voința sa – „În ziua inaugurării, Biblioteca avea înscrişi deja cincisprezece membri, care erau de fapt membrii fondatori. Acum, la şase luni de la inaugurare, am deja treizeci şi şapte de înscrişi, pensionari, cadre didactice, vecini-locatari din aceeaşi clădire. Mulţi locuitori ai cartierului, neştiind că dispensarul s-a mutat, intră şi, când văd cărţi în loc de personal sanitar, se sperie de moarte, se arată ofensaţi, ba chiar devin ameninţători, crezând că e la mijloc o farsă de prost gust, un experiment medical inedit de terapeutică prin lectură, ies afară, se uită la uşile vecine, la numărul casei – nu, n-au greşit, revin derutaţi şi cer lămuriri despre soarta dispensarului." (Biblioteca de cartier)

Deoarece faptele povestite sunt de cele mai multe ori personale, autorul simte nevoia să își convingă cititorul cu un scris senzorial care asaltă simțurile la orice frază. Lucrează mult cu vizualul (enumerările), auditivul (țăcănitul mașinii, zgomotul coaselor electrice), olfactivul (mirosul de iarbă proaspăt cosită, fumul de țigară, parfumul portocalei). În schița *Pasărea Tiuk* zgomotele sunt redate cu deosebită acuratețe, într-o pleiadă de sinonimii și o înșiruire de formulări, urmărindu-se gradarea tonalităților: „În bezna parcului, în sfârşit, se iscă un foşnet. Apoi un zumzet. Şi un zbârnâit greu, ca plesnetul unei coarde de contrabas, rupându-se, undeva departe. Un vuiet prelung, metalic, de bondar hipertrofic. Şi chicoteala aceea sardonică!" (Pasărea Tiuk)

La mare rang sunt enumerările. Aproape fiecare scriere are porția sa de enumerări, un conglomerat de cuvinte care parcă se năpustesc să spună, să precipite acțiunea, să îngrămădească sub ochii cititorului mai multe imagini de-odată, ca într-un film rapid: „Străvezie, ca un glob ovular, fosforescent. Iute ca fulgerul. Aduce prăpădul! Aduce dezastre. Iminente cutremure, erupţii, diluvii, pârjolul o urmează, catastrofe aviatice, invazii de lăcuste, uragane, accidente feroviare, teroarea se instaurează la câteva minute după trecerea ei." (Pasărea Tiuk) sau într-o înșiruire de sinonime ce vin ca o avalanșă: „Pe care apoi o izbeşte cu vârful bastonului, precis, elegant, ca jucătorii de golf, îi urmăreşte zborul spre apă, încearcă să numere cercurile concentrice, atent: exact cum fac

aceia când urmăresc traseul mingii spre acea gură, gaură, bortă, hrubă, fosă, cavou, groapă – cum i-or fi zicând, profesional." (Patetica. Preludiu)

Zicerea e rapidă, efect obținut de enumerările care abundă, dar și de juxtapunerea unor propoziții simple sau a unor propoziții eliptice de anumite părți de vorbire: „Ca odinioară la gura sobei, bunicii, în mijlocul familiei întregi. În lumina obscură a camerei. În faţa ecranului alb-negru. Ore în şir. Absorbiţi. Absorbind. În aşteptarea aselenizării. În aşteptarea acelui pas uriaş pentru omenire. Amuţiţi. Contrariaţi." (Noaptea aselenizării)

Dialogul e prea puțin prezent. În afară de *Scolopendra*, care e în exclusivitate o narațiune dialogată, celelalte scrieri sunt povestiri molcome, treceri în revistă, aglomerări de fapte, demonstrații. Dar și atunci când apare, ca în nuvela amintită, e dus la extrem, devine un dialog al surzilor, chinuitor, agoasant și nevrotic: "– Drăgan mă cheamă. Îţi aminteşti? – Drăgan şi mai cum? – Ai uitat Damiane, ai uitat! Toţi uitaţi de mine cînd ajungeţi mari! Şi tu eşti la fel cu toţi ceilalţi! – Nu-i adevărat! Nu sînt la fel! Poate mă confuzi cu altcineva. Poate căutai pe altcineva, nu pe mine. – Nu, Damiane, pe tine te căutam! Numai că tu nu mai eşti tu! – Deci nu pe mine mă căutai! – Totuşi, pe tine te caut! – Chiar pe mine?! Uite că şi-a amintit şi de mine cineva! În al doişpelea ceas! Şi de ce ai venit? Nu cumva ţi-oi fi dator ceva bani? – Am venit aşa, să mai stăm de vorbă. Nu ne-am mai văzut de tare multă vreme. – Eu nu te-am văzut niciodată! Ţi-am mai spus. – Atunci de ce m-ai chemat? – Te-am chemat eu?! Tu-mi lipseai mie! Măăă! Ia spune, cine te-a trimis? Ei te-au trimis? – Cine să mă trimită? Tu m-ai chemat! – Eu n-am chemat pe nimeni! Cum să te fi chemat eu, mă, deşteptule, dacă nici nu te cunosc."

Multe scrieri se petrec vara, ca și cum căldura toridă schimbă oamenii, lucrurile, accelerează sau accentuează stări, încinge spirite. Și parcă pentru a marca nu doar trecerea timpului, ci și schimbarea registrului și introducerea unui moment diferit, anotimpurile sunt urmărite în desfășurarea lor, acțiunea e întinsă, amplă, deși se condensează, fizic în doar câteva rânduri: „Zăpuşeală. Zăduf. Ziua-ntreagă Soarele a pârjolit. Nici în casă, la umbră, cu toate storurile trase, nu puteai răsufla." (Pasărea Tiuk), „Toată dimineaţa alergasem după minge, în plin soare. Încă înainte de amiază însă, arşiţa aprigă ne-a dat gata, ne-a stricat jocul şi ne-a risipit care-ncotro" (Vacanţa mare), „Toată vara trecută, un fenomen neobişnuit, ba chiar suspect de straniu, mi-a atras atenţia. Menţionez că a fost o vară toridă. Deci, pe cea mai mare căldură, în timp ce tot omul căuta petecul său de umbră şi răcoare, anumite pisici din oraş, cel puţin cele din sfera mea de mişcare, preferau umbra de sub automobile." (Din nou despre pisici).

Personajele sunt atent creionate, fie prin propriile fapte, fie din tușe rapide descriptive: „În faţa mea se luminează de-odată fereastra bucătăriei de vară: bunicii la cină. Proiectaţi pe coala de hârtie albă care acoperă fereastra, puţin mai mare decât ecranul (încă) alb-negru al televizorului. Fereastra dinspre grădină. Două busturi negre, foarte clar profilate pe albul hârtiei, faţă în faţă, la masa lipită de perete, luminată de becul din peretele văruit, alb de asemenea." (Noaptea aselenizării) Sunt de obicei oameni simpli, surprinși într-un moment special: tinerii îndrăgostiți din *Privămavara la Timişoara*, cuplul de bunici din *Noaptea aselenizării*, șoferul din *Din nou despre pisici* ori sunt indivizi ale căror fapte stârnesc râsul (Proca din *Telefonul*).

Pastilele de proză scurtă sunt scrise cu un rol precis: sancționarea societății și a indivizilor. Scurtimea lor îl ajută pe autor să transmită mesajul cu precizie, în doze calculate. Poate dacă ar fi fost mai lungi, nu și-ar fi atins scopul cum trebuie, nu ar fi fost de impact. Concentrând însă ideile în câteva rânduri, el reușește astfel să se declare o voce prezentă, obiectivă.

BIBLIOGRAPHY

Borbely, Ștefan, *Scolopendra*, în revista Vatra, nr. 9, 2015

Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999

Corbu, Daniel, *Postmodernism și postmodernitate în România de azi*, Princeps Edit, Iași, 2010

Neil Cornwell, *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, Palgrave Macmillan UK, Macmillan Publishers Limited

Culcer, Dan, *Serii și grupuri*, Editura Cartea Românească, București, 1981

Ferber, Michael, *A Dictionary of Literary Symbols*, Second edition, Cambridge Univerity Press, New York, 2007

Gorczyca, Mariana, *Să facem totul… : Reviste literare și ideologie comunistă. Studii de caz : Steaua, Vatra, Echinox*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2007

Ionescu, Al. Th, *Aventura prozei scurte în anii '80*, Editura Calende, Pitești, 1995

Iorgulescu, Mircea, Antologie de..., *Arhipelag, proză scurtă contemporană (1970 – 1980)*, Editura Eminescu, București, 1981

Koksis Francisko, coord, *Puncte de reper, antologie de proză scurtă 1971 – 2010*, Editura Ardealul, Târgu Mureș, 2011

Lefter, Ion Bogdan, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii" culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002

Marineasa, Viorel și Crăciun, Gheorghe, *Generația 80 în proză scurtă,* Editura Paralela 45, Pitești, 1998

Mihăilescu, Florin, *De la proletcultism la postmodernism*, Editura Pontica, Constanța, 2002

Pârvu, Sorin, coord, *Dicționar de postmodernism. Monografii și corespondențe tematice*, Institutul European, Iași, 2005

Pecican Ovidiu, coord, *Antologia prozei scurte transilvane actuale*, vol I-III, Editura Limes, Cluj Napoca, 2010

Ungureanu, Cornel, Născut în 1940. Născut în 1945 – Ioan Radin, în Revista Orizont, nr 2, februarie 2015, p. 2, http://www.revistaorizont.ro/arhiva/februarie2015.pdf,

In Memoriam Ioan Radin – Revista Vatra, Nr 8 – 9, 2010, pp. 3-4 - http://www.revistavatra.ro/pdf/vatra_8_9-2010.pdf

Ioan Radin, prozatorul care vine după ce s-a dus, în *Vatra*, nr 9, 2015

Steaua, nr 7-8, 2009

Vatra, nr 8-9, 2014

Vatra, nr 9, 2015

GRIGORE VIERU – THE GREAT THEMES OF CREATION AND THE VOCATION OF SELF-DEFINITION

Raisa Melenceanu (Gîscă)
PhD Student, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: Grigore Vieru is a poet of longing, poet of maternity, of beauty, sublime and sacred, of immortality through nation and mother, through language, through all that he creates.By his word`s originality, he grounded the most valuable things which certify our identify, opening unknown ways of understanding the national identity.
His literary work is synthetically one of the main landmarks of the Bessarabian national poetry that is deeply rooted and reveals the civic responsibility of the writer.
We can certainly affirm that the whole poet`s creation needs a special attitude, needs to be studied until the last word, for the sharing of variety of experience, the stock of own experience expressed by means of metaphors and symbols.

Keywords: poet, Grigore Vieru, country, mother, speech

„Într-o literatură cu o mare densitate de valori (…) drumul spre originalitate al unui poet trece prin confruntarea cu predecesorii şi contemporanii săi"[1]. Grigore Vieru este poetul care, asemenea unui mesianic, a parcurs drumul spre originalitate, rod al acestei experienţe fiind întreaga sa creaţie literară, ce oferă o nouă viziune asupra marilor teme de factură tradiţională. Trebuie meţionat aici un aspect important ce scoate în evidenţă faptul că „tentaţia pentru definirea concepţiei despre poezie sau poet nu ţine, la Grigore Vieru, de vreo modă poetică, ci constituie o necesitate organică de conştientizare sau aderare la o directivă sau la un program, la o tendinţă sau la un ideal artistic"[2].

De multe ori, poetul Grigore Vieru era întrebat în interviuri:„Poetul cum îşi face poezia?"[3] sau „Ce este poezia?"[4], întrebări la care poetul răspundea, întrebând la rândul său: „Cine o poate defini?", având de fiecare dată, un răspuns plin de inventivitate, neaşteptat; emitea unele consideraţii prin aforisme, cum ar fi: „Poezia ar fi secretul materiei cenuşii scăpat de gura inimii"[5] pentru că nimeni nu poate cunoaşte pe deplin şi concepe toate secretele inimii. Grigore Vieru s-a definit pe Sine prin diversitatea temelor abordate în creaţia sa literară şi chiar din primul volum *Numele tău,* în *1968*, cu o prefaţă de Ion Druţă, şi-a anunţat în ce constă programul său civic şi estetic pentru cultura naţională a neamului nostru. Motivele-cheie în creaţia literară a poetului GrigoreVieru, ce marchează liniile esenţiale ale esenţei umane, sunt *mama, copilul şi copilăria, iubirea, frumosul, femeia, vatra, casa părintească, Patria, pitorescul naturii, graiul strămoşesc, libertatea naţională etc.*

Între varietatea temelor şi motivelor abordate în creaţia poetului principala temă la care revine în nenumărate rânduri este *mama,* abordând principiul matern din diferite

1 Alexandru Burlacu, *Grigore Vieru între tentaţia orifică şi mesianică*, în „*Basarabia"* 1-2, 1996, p.100
2 Alexandru Burlacu,, *Poetica lui Grigore Vieru*, în „*Metaliteratura*", anul IX,nr. 1-2, 2009, p.6
3 Victor Ladaniuc, *Din patria sufletului (Grigore Vieru la 50 de ani*), în *„Învăţământul public*", 1985, p.4
4 Nicolae Roibu*, Focul din verb (Scriitori prezenţi la radio national sau o istorie subiectivă a literaturii)*, Chişinău, Editura Hyperion, 1991, p.61
5 Ion Hadârcă *„Din munţii omeniei…"*, în *„Literatura şi Arta".* Nr.7, 14 februarie 1985, p.4

perspective și conferindu-i o deosebită originalitate. Acest principiu este ideologia ce stă la baza întregii sale creații, este veriga ce face legătura între lumile pe care le evocă, deopotrivă lumea spirituală și cea fizică. Din adorația maternă și-a creat un ritual, venind din profunda recunoștință și iubire față de cea care i-a dat viață, l-a susținut, i-a întreținut existența. Grigore Vieru a înregistrat în poeziile sale, cu fidelitate, întreaga făptură a mamei, descriind și reconstituind imaginea ei din fragedă copilărie până la trecerea în neființă. Fiind cunoscut ca poet al mamei, poetul întotdeauna își începea antologiile cu remarcabila poezie *Făptura mamei:*

„Ușoară, maică, ușoară,
C-ai putea să mergi călcând
Pe semințele ce zboară
Între ceruri și pământ.

În priviri c-un fel de teamă,
Fericită totuși ești –
Iarba știe cum te cheamă,
Steaua știe ce gândești."

Referindu-se la această poezie, Ioan Alexandru avea să afirme: „Un asemenea imn închinat mamei este o capodoperă de valoare universală în simplitatea cea mai de peste vârfuri a unui clasicism nepieritor, mereu modern, apropiat fiecărei generații".[6] De aceeași părere este și criticul Mihail Dolgan, că această poezie se prezintă ca „o chintesență a chintesențelor motivului mereu modern, ca o sinteză a sintezelor lirice despre mama care, de-a lungul întregii vieți, s-a dăruit cu întreaga-I ființă fizică și spirituală, cu cele *două inimi* ale ei, înaltei meniri și predestinări ce i-au revenit pe pământ: de a trudi de una singură ziua - la muncile câmpului, noaptea - la mașina de cusut, de a-l scoate pe fiu în lume cu „universitatea cuptorului" făcută și cu „steaua de vineri" împlinită, de a-i ține mâna pe creștet de la leagăn până la pleata-i înzăpezită(…)[7].

Vlad Pâslaru comentează poezia *Făptura mamei* în prefața la volumul de poezii *Curățirea fântânii* de Grigore Vieru, remarcând următoarele: „Vizual, făptura mamei e ca o Sfântă Marie de pe zidurile bisericilor, care merge pe nori, fără a le simți împotrivirea, cu fața deschisă ca o lumină internă ce se îndreaptă spre oameni, zicându-le parcă: „Eu v-am adus lumina lumii! Luați-o întru desăvârșirea voastră!"[8] Genetic, între chipul Maicii Domnului și imaginea din prima strofă atestăm o comunitate uimitoare de sensuri, „*semințele ce zboară/ Intre ceruri și pământ*", fiind niște raze de lumină. Spațiul *între ceruri și pământ* e hotarul între divinitate, spiritual, universal și existența terestră, panteistică, a oamenilor. Aici zboară semințele (ideile, credința în bine și frumos) peste care mama ar putea călca (ar putea merge). Totuși, mama nu-i o ființă cerească, ci doar o asemănare cu aceasta: *ai putea să mergi* desemnează o acțiune prezumtivă…"[9].

Referitor la poezia lui Grigore Vieru despre mama, criticul literar Mihail Dolgan remarcă, polemizând cu unele accepții înguste ale criticii curente: „În creația poetică a lui Grigore Vieru „mama" se prezintă nu numai ca o „realitate" umană dintre cele mai vii,

6 Ioan Alexandru, *Cuvânt înainte la Grigore Vieru – Rădăcina de foc.*Postfață de Victor Crăciun. Selecție și îngrijire: Arcadie Donos. București, *Univers*, 1988, p.7
7 Mihail Dolgan, *Poezia contemporană, mod de existență în metaforă și idee*, Chișinău, *Elan Poligraf*, 2007, p.114
8 Vlad Pâslaru, Prefață la volumul *Curățirea fântânii*, Galați, *Editura Porto-Franco*, 1993. p.VII-VIII.
9*Ibidem,* p.VII-VIII.

sacre și mai aproape sufletului omenesc, dar și ca un veșnic și frumos mit al Naturii – mitul solar al existenței omului în timp, spațiu și istorie… mama fiind, în ultimă instanță, simbolul totalizator al omeniei supreme și al stăruirii totale înaltelor rosturi pământești. Într-un fel sau altul, totul e văzut și trait, cugetat și interpretat prin prisma de vederi și de simțiri a mamei”[10].

Grigore Vieru își creează din mama personală mitul întregii sale vieți, al omenirii, al fiecărei făpturi care a avut sau are mamă, după cum observă și Constantin Ciopraga: „Prin mama personală ni se transmite arhetipul mamei universale. Se ajunge, de fapt, la o mamă sauprapersonală, o mama-idee, proiectându-se în eternitate, o mamă hieratică meritând adorație, acționând suprasenzorial, ca un fluviu învăluitor…”[11]. Astfel, poetul a știut să descrie mama universală, având-o în vedere pe mama sa, ce reprezintă protecție, grijă pentru toate și toți: „Mă temeam să nu-ți fie frig, zice mama”(*Acasă*[12]), „Când geamul/ la care așteptai/ Era, mamă, cernit/ De jalea ochilor tăi” (*De unde*[13]) – lacrimile vărsate pentru fiu; „Nu mai vine, mamă,/ nimeni din urmă/ afară de pâinea ta/ învelită-n ștergar”(*Dar tu*[14]); „Se încălzește cerul, mamă,/ De la mâinile tale/ Se ilumineză-n adânc/ Își liniștește/ Nemărginirea” (*Mama în câmp*)[15], mâna mamei reprezentând primul ajutor și sprijin; „Născând tu ești un geniu, mamă/ Un geniu, mamă, ești./ Tu ești zămislitoarea,/ Ești pomul numai vers” (*Tu ești un geniu*[16]) etc.

În creația lui Grigore Vieru fiecare părticică a corpului mamei sale este asemănată cu natura, legându-se organic cu elementele întregului pământ: ochii, buzele, mâinile, picioarele, inima, însăși întreaga-i ființă: „Iar buzele tale, mamă/ Sunt o rană tăcută mereu/ Mereu presurată cu țărna/ Mormântului tatălui meu” (*Buzele mamei*[17]); Chipul tău, mamă,/ Ca o mie de privighetori rănite”, „Lacrima ta/ Diamant ce taie-n două/ oglinda zilei” (*Chipul tău, mamă*[18]); „Cum să te apăr, mamă: fluture fericit/ Soare/ în aceeași clipă/ Răsărit și asfințit?!” (*Litanii pentru orgă*[19]); „Creștetul tău -/ Vârful muntelui acoperit de nea”, „ Ochii tăi -/ mări albastre”, „Palmele tale -/ arăturile noastre”; „Respirația ta -/ nori din care curg ploi” (*Mamă, tu ești…*[20]).

Alături de tema mamei, în lirica sa, poetul abordează și tema casei părintești, de care este legat organic, cum este legată fața cerului de pământ, fiindcă acolo și-a început drumul vieții, acolo e mama, acolo sunt prietenii, vecinii săi împreună cu care a îndurat foamea, a împărtășit durerea, a așteptat întoarcerea taților și a fraților din război, în jocurile nevinovate ale copiilor, au străbătut ulițele satului. Devenind matur și plecând de acasă, poetul este măcinat de o vină lăuntrică: „Tu mă iartă, o, mă iartă,/ Casa mea de humă, tu/ Despre toate-am scris pe lume,/ Numai despre tine, nu!”(*Casa mea*[21]). Poetul asociază casa cu strămunii atunci când spune: „Oamenii la noi/ Primăvara/ Scot din malul Prutului/ Lut pentru casă: Îi scot pe strămunii noștri/ Prefăcuți în lut”(*Casa*[22]). Generații după generații, în acest fel, oamenii își construiesc case, „frământă, dureros, lutul/ Până

10 Mihail Dolgan., *Creația lui Gr. Vieru în școală*, Chișinău, Lumina, 1984, p. 34-35.
11 Constantin Ciopraga, *Grigore Vieru – destin re-întemeietor*, în „*Limba Română*”, nr. 1-4, 2009, p. 16.
12 Grigore Vieru, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera-Internațional, 2001, p.17.
13 *Ibidem*, p. 26.
14 *Ibidem*, p. 45.
15 *Ibidem*, p. 68.
16 *Ibidem*, p. 79.
17 *Ibidem*, p. 27.
18 *Ibidem*, p. 69.
19 *Ibidem*, p. 71.
20 *Ibidem*, p. 45.
21 Grigore Vieru, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera-Internațional, 2001, p.16
22 *Ibidem*, p.67

când/ le sângeră picioarele" și „înaintează tot mai mult" spre orizonturi, până când se contopesc cu strămunii.

În *Casa părintească* găsim un îndemn de toată admirația, prin intermediul căruia poetul ne motivează să păstrăm cu sfințenie moștenirea părintească, să valorificăm amintirea părinților, fiind datoria cea mai sfântă a fiecărui om.

„E păcat, nu-i drept și nu e bine
Să vinzi casa care te-a-ncălzit.
.....
Casa părintească nu se vinde,
Nu se vinde tot ce este sfânt.
.....
Vom pleca și noi cândva din viață
Și părinții sus ne-or întreba
Ce mai face casa lor cea dragă,
Cine are grijă azi de ea."

(*Casa părintească*[23])

Cea mai mare liniște și odihnă poetul o găsește doar în casa mamei: „E-atâta liniște-n casa mumei/ Că se-aude în jur murmurând/ Plânsetul humei" (*Poeții*[24])- din nou legătura cu strămoșii îngropați de veacuri în humă, chiar și cu tatăl său care este „îngropat în pământ străin" (*Formular*[25]), căruia i-a așteptat întoarcerea, îi aude murmurul plânsetului, îl simte aproape. Grigore Vieru prefigurează, într-un mod cu totul neașteptat, imaginea mamei care locuiește în casa care are numai două ferestre, fiind total opuse una față de alta: „Locuiești o casă/ cu două ferestre:/ Una ce dă spre viață/ Alta cu fața spre moarte"(*Cipul tău, mamă*[26]).Casa este legată întru totul de părinți care, asemeni unor „copaci bătrâni/ acasă rămân/ Ca niște bunici/ Cu puii cei mici", „pe urmă îi dor crengile/ și n-au ce să legene"(*A, iubite, a*[27]), ca să ia întruchiparea lutului.

Altă entitate care ocupă un loc important și este evocată în imaginarul creației lui Grigore Vieru, fiind legată nemijlocit de casa părintească, de mama, de graiul matern, dar și de tot spațiul cotidian în care se desfășoară existența umană, este Patria. Poetul însuși a propus în unul din aforismele sale o definiție pentru termenul de naționalist: „Ești naționalist în măsura în care îți aperi Limba, Credința, Istoria și Neamul"[28]. După cum afirmă Ion Ciocanu, „ poetul e un atare naționalist, sinonim cu noțiunea de patriot, de fiu devotat al neamului din care descinde"[29]. În acest context, Ion Ungureanu menționează, pe bună dreptate, că „Grigore Vieru este poetul acestei triste comete pre nume Basarabia. El și-a cucerit dreptul de a fi numit poet național, poetul întregii țări. Cărțile sale au trecut Prutul devenind o permanență vibrantă în casele românilor, iar *Albinuța*sa polenizează cu hărnicie florile românismului zburând pe deasupra sârmei ghimpate"[30].

În întreaga sa activitate civică și literară, Grigore Vieru manifestă un devotament profund față de plaiul natal, față de țară și față de adevărul că basarabenii fac parte din marea familie a României, că toți suntem români, din acest motiv a luptat cu

23 *Ibidem,* p.134
24 *Ibidem,* p.70
25 *Ibidem,* p.23
26 *Ibidem,* p.69
27 GrigoreVieru, *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera-Internațional, 2001, p.35.
28 Grigore Vieru, *Cugetări despre limba română* în Revista „ *Limba Română", Nr.1-4, anul XIX, 2009*
29 Ion Ciocanu, *Cinstirea limbiiîn publicistica lui Gr. Vieru,* în „*Limba Română"*, nr. 1-3, 2005, p.37.
30 Ion Ungureanu, *Cu prețul vieții*: (din cuv. rostită la manifestarea consacrată celor 150 de ani de la Unirea Principatelor și de comemorare a poetului Gr.Vieru), în „*Literatura și Arta"*, 26 februarie, 2009, p.3

toată ființa pentru trezirea conștiinței naționale, încercând să scoată la iveală acest adevăr, indiferent de împrejurări, de istorie, de conjuncturi, indiferent de orice. În nenumărate rânduri, poetul menționează faptul că am fost despărțiți, dezlipiți de „mamă", rămânând orfani. Într-un articol al ziarului *Literatura și arta*, poetul scria: „Noi, basarabenii, suntem ca niște copii orfani. Noi, românii din Basarabia, suntem așa cum zic celebrele versuri folclorice: „Nu suntem săraci de-avere,/ ci săraci de mângâiere...[31]. Aceasta i-a servit ca un imbold puternic în lupta pentru propagarea adevărului, pentru reîntregirea țării și pentru trezirea conștiinței pentru unitate „care a ținut vie, de-a lungul istoriei, ființa noastră"[32].

În această ordine de idei, academicianul Eugen Simion analizează și apreciază rolul activității patriotice a lui poetului în Basarabia: „Grigore Vieru a devenit de mulți ani un simbol al Basarabiei înstrăinate, umilite și ofensate. Împreună cu alți scriitori, el a contribuit substanțial la redeșteptarea conștiinței și demnității naționale în opera lui și prin atitudinea lui morală exemplară"[33].

Patria este ecoul dragostei pentru neam, este mormântul și memoria strămoșilor, este lupta pentru pace, este pâinea cea de toate zilele, este libertate, este un trai mai bun. Grigore Vieru a fost inspirat anume de aceste realități, astfel el a știut să-și cânte plaiul natal, dorul de adevăr, de libertate și de dreptate.

Prin toată poezia pentru Patrie ca un fir roșu străbate aceeași viziune originală, poetul cântându-i frumusețea și rodnicia, chiar dacă era nevoit uneori să admire existența altor țări frumoase, dar care nu ne aparțin și cărora nici noi nu le aparținem. Cât de departe ar fi, poetul revine mereu la Patrie, întreaga ființă fiindu-i legată cu trup și suflet de acest pământ:

„Dacă văzul meu vreodată
În vreo luptă ar fi stins -
Te-aș găsi și orb, Moldovă,
Pe acest pământ întins.
Te-aș găsi din fund de lume
Într-o lună, într-o zi,
După codru cu miresme,
După cântec te-aș găsi."

(*Cântec tânăr*[34])

Multiple semnificații capătă realitatea mamei în realitatea Patriei și a pământului, într-un destin istoric nefericit. Identitatea mamă-Patrie este deseori reflectată în creația poetului:

„Mamă,
Tu ești patria mea!
Creștetul tău –
Vârful muntelui
Acoperit cu nea.
Ochii tăi –
Mări albastre.

31 Georgeta Adam, *Eminescu să ne judece. Interviu cu poetul Gr. Vieru,* în *„Literatura și Arta",* nr.14 (2382), 4 aprilie 1991, p.4.
32 *Ibidem*.
33 Eugen Simion, *Un liric complex*, în *„Literatura și Arta"*, nr.16 (2488), 15 aprilie 1993, p.4.
34 Grigore Vieru, *Fiindcă iubesc*, prez.graf. de I. Cârmu; pict.: V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru, M.Grecu, Chișinău, „*Literatura artistică"*, 1980, p.46.

Respirația ta –
Nor
Din care curg ploi
Peste câmp și oraș.
Inelul din degetul tău
Cătare
Prin care ochesc
În vrăjmaș.
Basmaua -
Steag,
Zvâcnind
Ca inima...
Mamă,
Tu, ești patria mea!"

(*Mamă, tu ești...*[35])

Ilustrativă în acest context este și poezia *Patria*, care începe cu definirea Patriei și culminează cu o notă dominantă a creației sale – *mama*:

„Patria asta e o pâine caldă.
Vântul ăsta e un vin domnesc.
Și pelinul – busuioc sălbatic.
Vine ziua aurindu-mi pâinea.
Vine seara aromându-mi vinul.
Vine mama îndulcindu-mi gândul."

(*Patria*[36]*)*

Poetul și dramaturgul Constantin Cubleșan, în *Cuvânt - înainte* la volumul *O sută și una de poezii*, afirmă că Grigore Vieru se situează, prin creația sa, în postură de poet național, prin simplitatea artistică aparentă a poeziilor sale imprimă, de fapt, în subtext, adevăruri profunde, lipsite de artificialitate și superficialitate, așezându-l în rândul marilor poeți români: „E în această poezie, ce amiroase a glie și a codru, o forță de exprimare nebănuită, prin simplitate, prin frumusețea verbului decantat în canon tradițional, ce-l așază în rândul marilor poeți naționaliști – în cel mai bun și mai autentic înțeles al cuvântului -, de la Andrei Mureșanu la Alexie Mateevici și de la George Coșbuc la Octavian Goga, nu mai puțin Ioan Alexandru sau Adrian Păunescu. Iată o linie poetică, dacă vreți, extrem de productivă în literatura română, ilustrată mai bine prin cântec decât prin căutarea soluțiilor de expresivitate modernă. Poezia – și Grigore Vieru o ilustrează la superlativ – se naște aici din trăirea spontană și autentică a sentimentelor deșteptate într-o conștiință curată a ființării obârșiilor primordiale"[37].

Faptul că Grigore Vieru a fost poetul epocii noastre, poetul simbol al neamului nostru îl confirmă și criticul și istoricul literar Iulian Boldea: „Grigore Vieru întrupează, în ansamblul literaturii române, destinul unui scriitor cu o înzestrare spirituală de excepție și, în același timp, o impecabilă conștiință a națiunii sale... . Cred că latura de cea mai autentică profunzime a poeziei lui Grigore Vieru este aceea a responsabilității civice a scriitorului, a omului de cultură, care se simte, cu fiecare gest pe care îl face, cu fiecare

35 Grigore Vieru, *Acum și în veac*, București – Chișinău, *Litera-Internațional*, 2001, p.31.
36 *Ibidem*, p.47.
37 Constantin Cubleşan, *Grigore Vieru, O sută și una de poezii*, Editura Academiei Române, București, 2016, p.5.

cuvânt pe care îl rostește, adânc răspunzător de soarta neamului său, de destinul limbii în care s-a născut și în care respiră."[38]

Așadar, Grigore Vieru rămâne un poet de geniu, care a trăit cu toată ființa sa pentru poporul român, pentru limba română și pentru împărtășirea bucuriilor și a suferințelor compatrioților săi, poezia sa fiind o revărsare de doruri și probleme existențiale, formând câmpul magnetic unitar al universului său imaginar.

BIBLIOGRAPHY

ADAM, Georgeta, *Eminescu să ne judece. Interviu cu poetul Gr. Vieru,* în *„Literatura și Arta",* nr.14 (2382), 4 aprilie 1991.

ALEXANDRU, Ioan, *Cuvânt înainte* la *Grigore Vieru – Rădăcina de foc*. Postfață de Victor Crăciun. Selecție și îngrijire: Arcadie Donos, București, Univers, 1988.

BURLACU, Alexandru, *Gr. Vieru între tentația orifică și mesianică*, în „*Basarabia"* 1-2, 1996.

BURLACU, Alexandru, *Poetica lui Grigore Vieru*, în „*Metaliteratura*", anul IX,nr. 1-2, 2009.

CIOPRAGA, C-tin., *Grigore Vieru – destin re-întemeietor*, în „*Limba Română"*, nr. 1-4, 2009.

CIOCANU, Ion, *Cinstirea limbiiîn publicistica lui Gr. Vieru,* în „*Limba Română"*, nr. 1-3, 2005.

CUBLEȘAN, Constantin, *Grigore Vieru, O sută și una de poezii*, Editura Academiei Române, București, 2016.

DOLGAN, Mihail, *Creația lui Gr. Vieru în școală*, Chișinău, Lumina, 1984.

DOLGAN, Mihail, *Poezia contemporană, mod de existență în metaforă și idee*, Chișinău, Elan Poligraf, 2007.

HADÂRCĂ, Ion, *„Din munții omeniei…"*, în *„Literatura și Arta"*.Nr.7, 14 februarie 1985.

LADANIUC, Victor, *Din patria sufletului (Grigore Vieru la 50 de ani*), în *„Învățământul public*", 1985.

PÂSLARU, Vlad, Prefață la volumul *Curățirea fântânii*, Galați, Editura Porto-Franco, 1993. ROIBU, Nicolae, *Focul din verb (Scriitori prezenți la radio national sau o istorie subiectivă a literaturii)*, Chișinău, Editura Hyperion, 1991.

SIMION, Eugen, *Un liric complex*, în „*Literatura și Arta"*, nr.16 (2488), 15 aprilie 1993.

UNGUREANU, Ion, *Cu prețul vieții*: (din cuv. rostită la manifestarea consacrată celor 150 de ani de la Unirea Principatelor și de comemorare a poetului Gr.Vieru), în „*Literatura și Arta"*, 26 februarie, 2009.

VIERU Gr., *Acum și în veac*, București-Chișinău, Litera-Internațional, 2001.

VIERU, Grigore, *Fiindcă iubesc*, prez. graf. de I. Cârmu; pict.: V. Rusu-Ciobanu, I. Vieru, M.Grecu, Chișinău, *Literatura artistică*, 1980.

38 *Ibidem*, p. 149.

SEVERAL ASPECTS OF EMIL ISAC'S PLAYS

Violeta Luminița Șipoș
PhD, "1 Decembrie 1918" University of Alba-Iulia

Abstract: The present study reveals some important aspects in Transylvania at the beginning and in the middle of the 20th century. Emil Isac's plays is extremely valuable and important for our literature because it represents a contemporary source of tragic reality.
In his first play Maica cea tânără, Emil Isac presents, with lyrism, the sacrifice of a very young and beautiful nun who was forced by her parents to live in a monastery because she was in love with a poor boy. Her last gesture from the end represents the supreme sacrifice on love's altar and her proper acknowledgment of identity.
The other play Domnul Milion reveals a despotic regime which was instaurated in our country. The author offers a mirror of the totalitarian system that violated all human rights, and for this reason, he was forced to find refuge in Turda.
Emil Isac is a mutineer knight who ceaselessly fought for respect of human values, becoming a modern writer.

Keywords: theatre, modernity, identity, totalitarian system

Expresia literară pe care o găsim în scrisul lui Emil Isac este, fără nicio îndoială, cea poetică, acesta rămânând fidel poeziei chiar şi în teatru. Debutează în dramaturgie cu dramoleta neoromantică într-un act *Maica cea tânără*, după ce Ion Luca Caragiale i-a făcut un raport elogios şi se joacă pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti la data de 23 ianuarie 1912 în regia lui Petre Gusti, pe muzica lui Augustin Bena în aceeaşi seară în care s-a jucat şi piesa *Amor şi viclenie* a lui Iacob Negruzzi, care era pe atunci preşedintele Academiei Române. Este singura piesă jucată şi publicată, urmând ca mult mai târziu, în 1957, să-i apară postum piesa *Domnul Milion* în „Steaua", nr. 4. Întreaga operă se ancorează puternic în propria biografie, de aceea probabil că anii de gimnaziu petrecuţi la Şcoala evanghelică şi, mai târziu, anii de la Liceul Piariştilor din Cluj, l-au influenţat în scrierea piesei *Maica cea tânără*, la fel cum anii de refugiu de la Turda stau la temelia piesei *Domnul Milion*.

Teatrul lui Emil Isac îşi are începutul cu piesa *Maica cea tânără*, singura piesă jucată, piesă care îndeamnă mai mult spre lectură datorită înclinaţiilor literare ale lui Emil Isac care se conturează în scene lirico-onirice. Într-o primă distribuţie rolurile au fost distribuite celor mai de seamă artiste de atunci: Aristizza Romanescu (Mărioara), Orsia Brăneanu-Achaune (Chelăreasa) şi Getta Chernbach (Maica). Limba în care e scrisă piesa e cea de poem în proză, lucru care a nemulţumit mult opinia critică a vremii. Destinul piesei a fost unul controversat şi contestat încă de la început şi a declanşat o adevărată luptă între moderniști şi tradiţionalişti. Piesa nu a fost pe gustul publicului pentru că a avut un „coeficient redus de spectaculozitate, accentul fiind pus nu pe faptele în desfăşurare, ci pe drama trăirilor interioare ale eroinei"[1], pe când teatru înseamnă reprezentare scenică. De asemenea i s-a reproşat că unele scene erau foarte lungi şi plictisitoare, pe când altele erau scurte şi monotone, iar unii „moralişti" nu au văzut în piesă numai decât o profanare a religiozităţii. Despre atmosfera cu care a fost întâmpinată

[1]Mircea Popa, *Prefaţă* la vol. *Proză. Teatru* de Emil Isac, Bucureşti, Edit. Minerva, 1986, p. 22.

piesa, avem ca mărturie interviul lui Emil Isac acordat lui Iosif Moruţan de la ziarul ,,Tribuna nouă" (anul II, nr. 292, la 21 octombrie 1946, p. 2), în care autorul afirma că la premieră, datorită discuţiilor violente, pentru şi contra piesei, Teatrul Naţional ,,a fost înconjurat de armată, punându-mi în vedere că voi fi <<atacat>> şi reprezentaţia va fi împiedicată de <<tineretul moral>>, cum îşi spuneau precursorii fascismului"[2].

Emil Isac stăpâneşte cu o acurateţe de excepţie mecanismul dramatic al piesei, fiind capabil să spargă obscurul cu un fascicol de lumină, iar timpul acţiunii coincide cu cel al piesei. Descrierile sunt de un lirism profund, marcat de detalii semnificative: ,,Un colţ al unui schit, cu un pridvor din care dai drept într-o grădină, mai bine zis într-o împrejurime cu <<ziduri reci şi triste>>. (...) Maica cea tânără la ridicarea cortinei se află lângă zidul schitului, cu capul în pământ, gânditoare".[3] Figură centrală, Maica duce singură un război psihologic cu sine însăşi.

În legătură cu data la care a fost scrisă piesa avem două variante contradictorii. Într-o primă variantă, Emil Isac afirmă că a scris-o în vara anului 1910, într-o singură noapte pe când se afla în grădina castelului unei contese, urmând apoi să mărturisească, mult mai târziu, la o conferinţă în 1933 la Baia Mare, că a scris piesa în 1911 în Italia după o boală gravă. Oricare ar fi fost anul, cert este că piesa a întâmpinat dificultăţi încă de la început. Într-o primă fază, piesa era terminată în 1910, lucru dovedit de o scrisoare de la Ovid Densusianu care-l sfătuieşte pe poet să mai aştepte cu piesa. În cursul următorului an, piesa a fost refăcută, pusă într-un plic cu destinaţia Bucureşti – Teatrul Naţional. Din nou piesa se loveşte de aceleaşi reacţii şi este uitată pe rafturile prăfuite ale Teatrului Naţional. În tot acest timp, Emil Isac încearcă să obţină de la Caragiale, pe care-l cunoscuse la adunarea „Astrei", o ,,precuvântare", dar acesta îi trimite o scrisoare în care îi răspunde folosindu-se de o parabolă: ,,O fată, intrând în bal împodobită cu toate graţiile frumoasei vârste, nu mai are nevoie de recomandarea unei mătuşi. Trebuie să priceapă amândouă – şi fata, că la farmecul ei nu poate adăuga nimic vorba bătrânii – şi bătrâna, că n-are ce căuta la bal, nici la spatele tinerei, necum să-i treacă înainte şi, printr-un discurs de preţioasă factură, să-i consacre o carieră evident predestinată succeselor (...) Nu. Volumul d-tale n-are nevoie de o precuvântare a mea ... Aruncă-l în lumină, să-şi caute în lume norocul, singur – liber de orice reazem de prisos: prestigiul talentului îi va fi de-ajuns"[4]. Emil Isac se plânge de criticile la care este supus şi insistă pentru prefaţă, motiv pentru care avem o altă scrisoare a lui I.L.Caragiale, din 14 iulie 1911. Marele dramaturg refuză şi de data aceasta prefaţa, dar în schimb, îi oferă sprijinul pentru reprezentarea piesei: ,,Nu sunt oare şi insultele ce ţi se aduc, omagiu de-a-ndoaselea adus talentului? Aşadar, nu cere prefaţă. Comedia dumitale, dacă poţi să mi-o trimiţi, nu faci rău: citind-o, te-aş servi şi mai bine. Eu am promisia actualului director general al teatrelor că o va căuta şi va face tot ce se poate pentru a o pune în scenă chiar în stagiunea viitoare"[5]. O altă scrisoare a dramaturgului, scrisă la Berlin, la 1 (14) februarie 1912, îi aduce mângâiere, şi-l asigură pe tânărul Emil Isac de dragostea părintească ce i-o poartă: ,,Iubite amice, cu mare bucurie am aflat că *Maica cea tânără* este o strălucită promisiune. Rog cu

[2] *Dramaturgia românească în interviuri.* Antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol. III, Bucureşti, Edit. Minerva, 1996, p. 49.
[3] Radu S. Dragnea, *Cronica teatralăMaica cea tânără* de Emil Isac. În „Tribuna", anul XVI, Arad, sâmbătă, 28 ianuarie v. (10 februarie n.) 1912, nr. 23, p. 2.
[4] Corespondenţă I.L.Caragiale – Emil Isac, Scrisoare datată din 12 aprilie 1911, Biblioteca Judeţeană „Octavian Goga", Fondul Emil Isac, Seria C, Dosar 7.
[5] I. L. Caragiale, *Opere*, VII, ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1942, p. 278.

stăruinţă pe tânărul autor să caute a o îndeplini – şi să nu se îndoiască un moment de dragostea mea părintească, pe care se poate rezema cu încredere oricând”[6].

Dintr-o scrisoare datată din 27. XII. 1911 de la Bucureşti, aflăm că Emil Isac i s-a plâns lui Constantin Beldie, care era pe atunci secretar de redacţie la ,,Noua Revistă Română”. Acesta îl încurajează spunându-i că el este ,,un luptător al culturii nouă care trebuie să lupţi orbeşte în negura care te învăluie din toate părţile acolo unde te-a răsădit Dumnezeu. Puterea să ţi-o dea geniul Dumitale şi admiraţia noastră a câtorva”[7].

Încadrată în canoanele simbolist-expresioniste, piesa *Maica cea tânără* prezintă o realitate veche, bine împământenită, purtată de lupta dintre responsabilitatea morală faţă de părinţi, concurată la polul opus, de dragoste. Piesa prezintă drama trăită de o fată deosebit de frumoasă care iubea şi care era, la rândul ei, iubită de un fecior frumos şi el, dar sărac, iubire care întâlneşte opreliştea părinţilor fetei care o duc pe aceasta la mănăstire, unde devine Maica cea tânără. Zbuciumul sufletesc continuă şi dacă aceasta e ajunsă în lumea monahală. Se luptă cu toate puterile să devină la fel ca celelalte măicuţe. Suferinţa eroinei este mare, se adaptează greu acestei vieţi, trăieşte într-o continuă evadare spirituală care o face să vadă şi să simtă peste tot prezenţa iubitului ei, atât ziua, când îl vede în toate lucrurile sau noaptea, când închide ochii, cât şi când se uită la icoana lui Cristos. Maica trăieşte o dramă puternică, reprezentând un contur feminin foarte bine individualizat, cu porniri pline de vitalitate. Prin tot ceea ce face, rămâne total diferită de celelalte călugăriţe, încercând să-şi ascundă propria identitate.

Încă din debutul piesei o vedem stând cu spatele la mănăstirea în care trăieşte ca într-un cavou, cu faţa întoarsă spre lumea din care a fost izgonită, evadând astfel, din lumea monahală, în lumea reală. De acest lucru nu este conştientă. Singură, Maica îşi dă seama că acolo, între zidurile mănăstirii, se află numai moartea. Întreaga ei făptură zace în tăcere. Stă la poarta care desparte mănăstirea de sat, privind spre acesta din urmă. Tot timpul e întoarsă cu faţa spre sat, spre viaţă. Întoarce, inconştient, spatele mănăstirii, deşi încearcă din răsputeri să trăiască în lumea monahală. De fapt, ea refuză moartea, pe care o simte pretutindeni.

Jocul subtil al stărilor prin care trece Maica cea tânără denotă complexitatea neliniştii în care se mistuie, tensiunea piesei este la cote înalte. Trăieşte într-o permanentă confruntare dramatică cu propriul sine, într-un spaţiu scenic al cărui timp, în final, se precipită într-un ritm alert, succesiunea de scene dând o notă aparte atenţiei care constă ,,într-o concentrată analiză a revoltei lăuntrice, a unei tragice obsesii care se încheie printr-un gest sângeros”[8].

Sosirea la mănăstire a sătencei Mărioara după apă sfântă ca să ducă la nuntă miresei bătrâne reprezintă o treaptă spre cunoaşterea de sine a Maicii care, la început refuză să meargă la nunta din sat. Apare motivul îmbrăcării altei vieţi, a celei reale, hainele promise de Mărioara Maicii reprezintă simbolul dedublării, a recunoaşterii şi a regăsirii propriei identităţi. Ea o cheamă să se revadă aşa cum este în realitate, nu cum şi-a creat chipul după tiparele învechite ale mănăstirii. Cuvintele sătencei nu rămân fără ecou în sufletul tinerei Maici, ele dau amploare conflictului dramatic. În sufletul ei reînvie amintirea dragostei, retrăieşte o adevărată dramă psihologică. Maica vede injusta soartă dată de Dumnezeul pe care ea îl slujeşte şi căruia i-a jertfit întreaga viaţă şi fericire. Conştientizează că destinul a aruncat-o între zidurile mănăstirii ca într-un cavou, simte

[6] Emil Isac, *Opere*, ediţie definitivă îngrijită de Miron R. Paraschivescu, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1946, p. 145.
[7] Biblioteca Judeţeană ,,Octavian Goga”, Fondul Emil Isac, Seria C, Dosar 3.
[8] Eugeniu Speranţia, *Amintiri din lumea literară*, Editura pentru Literatură, 1967, p. 182.

moartea pretutindeni, de aceea o îndeamnă pe Mărioara să fugă pentru că acolo e moartea care stă la pândă în fiecare ungher.

Emil Isac, fin cunoscător al sufletului feminin, dezvoltă exigenţa trăirii absolute în puritate. Destinul Maicii e pecetluit şi suferă, mai ales auzind de nunta din sat. Ea îşi rememorează propria dramă trecând printr-un adevărat purgatoriu. Abia când aude vestea că Sîtu e mirele cumpărat cu bani mulţi, ea se trezeşte. Starea psihologică e torturată şi doar acum conştientizează că trebuie să lupte pentru a-şi elibera iubitul care şi-a vândut sufletul pe bani ca şi Iuda şi pentru a se elibera şi pe sine însăşi din întunericul care a făcut-o să trăiască în mănăstirea care pentru ea a devenit un adevărat mormânt. Acum ea nu mai poate fi oprită, evadarea Maicii de data aceasta e şi o evadare trupească ,,exprimând dorul de viaţă al călugăriţelor, beţia naturistă de esenţă mistică a femeii”[9].

Trezirea Maicii e similară cu trezirea din moarte. Maica nu vede însă mormântul în care zace, Mărioara devenind astfel mesagerul care o rupe din acea stare lâncedă impregnată de mucegaiul mănăstirii. Reînvierea e produsă de şocul potrivirii numelui. Iuda s-a vândut pentru bani, şi iubitul Maicii s-a vândut pentru acelaşi lucru, Maica vrea să îl salveze din capcana în care a căzut pierzându-şi astfel sufletul. Jurământul fals din faţa lui Dumnezeu este anulat de aceasta din urmă, care ia asupra ei toată suferinţa pentru a se elibera şi a-şi elibera iubitul. Doar în aparenţă Maica a renunţat la viaţa reală, nici chiar ea nu a fost conştientă că, de fapt, ea a aparţinut tot timpul aceleiaşi lumi din care a fost izgonită. Face sacrificiul suprem, acceptă lipsa fericirii şi renunţă la ea ca fiinţă, pentru Cristos. Nu îşi dă seama că dragostea ei încă persistă, deşi îl vede peste tot pe iubitul ei. Suferinţa tinerei maici este atât de puternică, încât toate resorturile ei sufleteşti o leagă de lumea din care a venit şi în care continuă să trăiască spiritual şi nu de cea a mănăstirii, unde trăieşte doar fizic, datorită împrejurărilor nefaste.

Reînvierea Maicii e produsă de şocul mult prea puternic produs de numele iubitului ei Ion Sîtu, este momentul când în sufletul Maicii se produce o ruptură. De data aceasta Maica nu mai poate aştepta, nu mai poate suferi. Trece la fapte. O forţă drăcească o face să scotocească, cu o teribilă luciditate, prin cotloanele vieţii. Măcinată de pasiune, nu se îndoieşte nicio clipă de iubirea lui Sîtu. Finalul este neaşteptat, mai ales prin faptul că niciun gest de panică nu se afişează pe chipul Chelăresei când află că Maica a ucis la nuntă mireasa bătrână. Gestul ei primeşte astfel semnificaţii adânci, ,,este simbol al purităţii, al nevoii de sinceritate, ca suprem gest de sancţiune morală”[10]. Maica încearcă să-şi reaşeze echilibrul sufletesc prin pedeapsă. Îndârjirea de care dă dovadă în final e una rar întâlnită şi arată că orice suflet, oricât de cucernic şi inofensiv ar fi, uneori, în situaţii excepţionale, poate deveni diavol.

Maica cea tânără este de o fineţe şi rafinament aparte, fapt care a generat afirmaţia lui Ovidiu Constantinescu când piesa a fost reprezentată pe scena Teatrului Dramatic din Galaţi: ,,Spectacolul cu *Maica cea tânără* de Emil Isac ne-a invitat să ascultăm într-o atmosferă prielnică reculegerii un text literar de calitate, cu gingaşe irizaţii şi tulburătoare înfiorări pasionale, izvorât din tumultul unei inspiraţii generoase”.[11]

Piesa e scrisă ca un poem în proză, teatralitatea este atât de redusă, încât marea confruntare se realizează chiar în lipsa personajelor. Toată piesa devine o lirică a simbolului purităţii absolute, împingând teatrul lui Emil Isac spre teatrul simbolist, în final devenind chiar expresionist, lucru observat de George Călinescu atunci când afirma

[9] Al. Piru, *Varia.* Studii şi observaţii critice, vol. II, Edit. Eminescu, 1973, p. 220.
[10] Constantin Cubleşan, *Teatrul lui Emil Isac*, în ,,Tribuna”, 23, nr. 13, 1979, p. 5.
[11] Ovidiu Constantinescu, *Mic salon teatral.* În ,,Viaţa românească”, 32, nr. 11, nov. 1979, p. 62.

că piesa este ,,un simplu prilej de a executa fresce hieratice, violent cromatice şi panice, pregătind încă de pe acum iconografia stilizată a lui Lucian Blaga"[12].

O altă piesă, mult mai amplă decât *Maica cea tânără* este *Domnul Milion*. Dramaturgie scrisă în perioada refugiului de la Turda (1940 – 1945), este o satiră adusă sistemului politic din ţară. Această dramă socială este una pur realistă şi are la bază realitatea trăită de autorul ei, realitate pe care a anticipat-o cu mulţi ani în urmă şi căreia i-a căzut, în cele din urmă, victimă. În această piesă Emil Isac aduce o critică virulentă societăţii capitaliste care nu era interesată de soarta mulţimii, ci numai de câştig.

Construită ca satiră adusă politicianismului despotic existent la acea vreme, piesa *Domnul Milion* se apropie de teatrul lui Caragiale şi Camil Petrescu. Scrisă pe vremea când era Inspector al Teatrelor în Ardeal, Emil Isac este la curent cu toate manifestările teatrale ale timpului, atât din ţară, cât şi din străinătate, se implică activ în toate amănuntele de culise teatrale. Fin cunoscător al psihologiei umane, el reuşeşte să depăşească cadrele poetice manifestate până acum în teatru, dar nici nu renunţă în totalitate la poezie. De data aceasta găsim jocul actorilor mult mai pronunţat.

Cu *Domnul Milion*,în care găsim critica usturătoare adusă societăţii capitaliste, Emil Isac se apropie de teatrul lui Caragiale, iar prin abordarea problemelor sociale, se apropie de ,,teatrul de idei" al lui Camil Petrescu. Este o noutate în teatrul românesc abordarea crizei economice şi a grevelor muncitorilor din Marele Stat capitalist. Deşi piesa *Domnul Milion* nu a fost localizată, ea reflectă frământările acelei epoci legate de luptele muncitorilor, nu numai din ţară, ci şi din afara graniţelor ei. Piesa închide în ea conflictele grave cu care se confruntă întreaga lume, iar personajele sunt ,,nişte idei în mişcare"[13] care sărbătoresc banchetul dat în cinstea domnului Milion. Marele patron duce un adevărat război psihologic cu mulţimea care dorea noi contracte de muncă, o manipulează prin mituirea reprezentantului legal, ca în final să descoperim un pronunţat sadism premeditat. Acest personaj corespunde unui fond sufletesc pauper, având disfuncţii maladive.

Marele om de afaceri se consideră Zeu şi stăpân pe vieţile muncitorilor şi consideră că aceştia trebuie să-l slujească, indiferent de condiţii. Prin simpla lui dorinţă şi voinţă de a distruge vieţile celor slabi, Milion devine un dictator fanatic: ,,vreau ca turma să asculte de păstor".[14] Milion îi detestă pe toţi cei din jurul lui, mai cu seamă mulţimea, de care nu îi pasă şi o lasă să moară de foame închizând fabricile. Pe el problemele mulţimii îl lasă indiferent.

În persoana marelui patron care este domnul Milion se redă mai mult fotografierea terorii, decât cea a omului de afaceri. El închide fabricile neţinând cont de faptul că vor muri de foame mii şi mii de muncitori. Confruntarea realului cu irealul, şi apoi invers, într-o succesiune de tablouri, reflectă o viaţă zbuciumată, pusă tot timpul în alergarea nebună pentru faimă şi putere. Nimic din ceea ce e specific omenesc nu găsim la aceşti doi protagonişti, Milion şi Milly. Când vrea totuşi să-şi schimbe atitudinea, Milion nu este lăsat de soţie care, prin şantajul specific adulterin, reuşeşte să-l determine să redevină diavolul care a fost. Îl găsim, de data aceasta, pe Milion complet transformat, privind în propria conştiinţă şi încercând să ia atitudine. Pentru el e ultima şansă de salvare. Ancheta la care a fost supus dezvoltă un realism puternic în conturarea conştiinţei. Deschiderea sufletului sfârşeşte repede deteriorând şi ultima scânteie umană pe care o are. Urâciunea

[12] George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1941, p. 624.
[13]Ion Brad, *Emil Isac – un tribun al ideilor noi,* Cluj, Edit. Dacia, 1972, p. 299.
[14]Emil Isac, *Proză. Teatru*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1986, p. 310.

sufletească a femeii e văzută şi de doctorul Fiola: ,,Altarul acesta este însă un monstru. În jurul acestui altar se ridică blestemul în loc de tămâie”[15].

Avem, pentru prima dată în literatura română două caractere puternic conturate, aceşti doi dictatori în adevăratul sens al cuvântului care întruchipează puterea hitleristă, lumea nedreaptă provocatoare de suferinţă. Împotriva acestora mulţimea, poporul dă o luptă crâncenă pentru recăpătarea demnităţii umane şi dreptul la viaţă. Dramaturgul insistă asupra psihologiei personajelor, acolo unde se află adevăratele unelte ale dramaturgului. Timpul sub care se desfăşoară acţiunea se degradează în aşa fel încât, în final, explodează. Tăria din final ascunde în ea înfrângerea care nu se vrea a fi recunoscută. Presiunea exercitată de mulţime, nervozitatea maladivă a lui Milion atinge zona monstruozităţii. Sub aparenţa grandiosului, se ascunde ridicolul şi înfrângerea lui Milion, care îşi înfruntă adversarii pe baricade, vrând ,,să-i lichideze”.

Teatralitatea lui Emil Isac în această piesă e la cote ridicate, personajele sunt puternic individualizate, scenele sunt şocante şi cutremurătoare, replicile conţin accente dramatice novatoare literaturii teatrului. Personajele sunt foarte bine conturate, mai ales Milion, Milly, doctorul Fiola şi bătrânul servitor Iosif. Scenele conţin accente dramatice puternice, împingând teatrul lui Emil Isac spre teatrul expresionist, dar nelipsind nici notele poetice, la care autorul totuşi nu renunţă. Toate acestea fac din teatrul lui Emil Isac unul revoluţionar şi modern. Emil Isac reia tema obsesiilor ,,mizerabiliste” din poezia şi proza poetică atingând teatrul expresionist.

Unul dintre promotorii dramei sociale, Emil Isac a dat această piesă de mare însemnătate în istoria culturii noastre naţionale, piesă care este, în ultimă instanţă, reflectarea dezordinii morale a capitalismului. Trăind în spaţiul transilvănean, Emil Isac reuşeşte să spargă tiparele tradiţionaliste, se detaşează de ,,ţărănismul” sămănătorist-poporanist, refugiindu-se în modernism, concurând, astfel, la bursa valorilor teatrale.

Piesele *Maica cea tânără* şi *Domnul Milion* conţin în ele o reală încărcătură valorică de teatru modern. Dacă în prima piesă vedem un accentuat teatru liric, în care marea confruntare se realizează în lipsa personajelor, în *Domnul Milion* teatrul este în plină mişcare, atinge cote alarmante. Ambele însă pun accent pe latura umană. Atât Maica, cât şi mulţimea vor să fie stăpâni fiecare pe destinul lui şi răstoarnă nişte canoane foarte bine împământenite: religia şi politicul. Răsturnarea acestora înseamnă ieşirea din şabloanele care aruncau umanitatea în cele mai grele chinuri. Emil Isac, un răzvrătit care luptă neîncetat, atât în teatru, poezie, poeme în proză, cât mai cu seamă în publicistică, luptă pentru respectarea valorilor umane: ,,Legea ancestrală (...) i-a dictat un mesaj într-adevăr umanist, de iubire de oameni şi de ţară”[16].

[15] *Ibidem*, p. 336.
[16] Şerban Cioculescu, *Itinerar critic*, vol IV, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, Edit. Eminescu, 1984, p. 267.

BIBLIOGRAFIE

1. Biblioteca Judeţeană ,,Octavian Goga", Cluj, Fondul Emil Isac.
2. **BRAD, Ion,***Emil Isac – un tribun al ideilor noi,* Cluj, Edit. Dacia, 1972.
3. **CARAGIALE, Ion Luca**, *Opere*, VII, ediţie îngrijită de Şerban Cioculescu, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1942.
4. **CĂLINESCU, George,***Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Bucureşti, Editura Fundaţiilor, 1941.
5. **CIOCULESCU, Şerban,***Itinerar critic*, vol IV, Bucureşti, Piaţa Scânteii 1, Edit. Eminescu, 1984.
6. **CONSTANTINESCU, Ovidiu**, *Mic salon teatral,* în ,,Viaţa românească", 32, nr. 11, nov. 1979.
7. Prof. univ. dr. **CUBLEŞAN, Constantin,***Teatrul lui Emil Isac* în ,,Tribuna", 1979, anul 23, nr. 13, 29 martie.
8. **DRAGNEA, Radu S.,** Cronica teatrală *Maica cea tânără* de Emil Isac. În ,,Tribuna", anul XVI, Arad, sâmbătă, 28 ianuarie v. (10 februarie n.) 1912, nr. 23.
9. *Dramaturgia românească în interviuri.* Antologie de Aurel Sasu şi Mariana Vartic, vol. III, Bucureşti, Edit. Minerva, 1996.
10. **ISAC, Emil**, *Opere*, ediţie definitivă îngrijită de Miron R. Paraschivescu, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1946.
11. **ISAC, Emil,***Proză. Teatru,* Antologie de Mircea Tomuş şi Mircea Popa. Prefaţă, tabel cronologic, text stabilit, note de Mircea Popa, Bucureşti, Edit. Minerva, 1986.
12. **POPA, Mircea,***Prefaţă* la vol. *Proză. Teatru* de Emil Isac, Bucureşti, Edit. Minerva, 1986.
13. **MORUŢAN, Iosif,** în ,,Tribuna nouă", anul II, nr. 292, la 21 octombrie 1946, p. 2.
14. **SPERANŢIA, Eugeniu,** *Amintiri din lumea literară*, Editura pentru Literatură, 1967.

« DANIEL PENNAC, CHAGRIN D'ECOLE. MEMORISER DES TEXTES LITTERAIRES – À QUOI BON ? »

Emanuel Turc
PhD Student, "Babeş-Bolyai" University of Cluj-Napoca

Abstract: Daniel Pennac (his real name is Pennacchioni) is a French teacher and writer born in 1944. In his autobiographical text, Chagrin d'école *(2007), he shows, among other things, one of the means by which he tries to stimulate his students' taste for literature. We are talking about an innovative and obsolete method at the same time: memorizing fragments of literary texts – an intellectual challenge which has generally not good press. But this method proves to be successful; pupils are finally attracted to literature. We are making a connection between his approach and the scientific analysis of Fabrice Nowak, a researcher in the field of literature and literary pedagogy.*

Keywords: teacher, pupils, literature, texts, memorizing.

Daniel Pennac, de son vrai nom Pennacchioni, est un écrivain français né en 1944 à Casablanca, au Maroc. Il a été aussi enseignant pendant plus de vingt-cinq ans, ce qui a beaucoup marqué son activité littéraire[1]. *Chagrin d'école*[2] est le meilleur exemple en ce sens. Dans cet essai à caractère autobiographique, distingué par le prix Renaudot en 2007, Pennac retrace son parcours d'élève et de professeur. Il faut dire d'emblée qu'il a eu une scolarité très difficile et que le souvenir de cette période le poursuivra toute sa vie. Mais c'est l'autre côté autobiographique qui nous intéresse dans cette étude : le professorat, c'est-à-dire l'époque où il essayera de « sortir du coma scolaire » (p. 305) ceux qui, comme lui-même autrefois, se trouveront dans l'obscurité. Nous nous concentrons ici sur un de ses démarches : attirer les enfants vers les Lettres.

Le professeur Daniel Pennacchioni fait appel à un moyen à la fois inédit et désuet de stimuler le goût de la littérature chez ses élèves : leur faire apprendre des textes par cœur – un défi intellectuel, qui n'a globalement pas bonne presse et qui suscite la question suivante : Qu'est-ce que les études littéraires ont à gagner à faire savoir par cœur des textes intégraux et de petits fragments aux élèves ? L'écrivain Pennac pose autrement cette question :

> Et pourquoi ne pas apprendre ces textes par cœur ? Au nom de quoi ne pas s'approprier la littérature ? Parce que ça ne se fait plus depuis longtemps ? On laisserait s'envoler des pages pareilles comme des feuilles mortes, parce ce n'est plus de saison ? Ne pas *retenir* de telles rencontres, est-ce envisageable ? Si ces textes étaient des êtres, si ces pages exceptionnelles avaient des visages, des mensurations, une voix, un sourire, un parfum,

1 À ce titre, rappelons ses romans pour la jeunesse – *Cabot-Caboche* (1982), *L'Œil du loup* (1984), la tétralogie *Kamo, l'agence Babel*, *Kamo et moi*, *L'évasion de Kamo* et *Kamo, l'idée du siècle*, ou *Le roman d'Ernest et Célestine* (2012) –, ainsi que d'autres romans qui témoignent de son intérêt pour l'univers enfantin, comme *Les enfants de Yalta* (1978), *Père Noël* (1979) et *Messieurs les enfants* (1997).

2 Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, Paris, Éditions Gallimard, 2007. Les références de page entre parenthèses renvoient à cette édition.

> ne passerions-nous pas le reste de notre vie à nous mordre le poing de les avoir laissé filer ? Pourquoi se condamner à n'en conserver qu'une trace qui s'estompera jusqu'à n'être plus que le souvenir d'une trace… (« Il me semble, oui, avoir étudié au lycée un texte, de qui déjà ? La Bruyère ? Montesquieu ? Fénelon ? Quel siècle, XVII[e] ? XVIII[e] ? Un texte qui en une seule phrase décrivait le glissement d'un ordre à l'autre… »). Au nom de quel principe, ce gâchis ? Uniquement parce que les professeurs d'antan étaient réputés nous faire réciter des poésies souvent idiotes et qu'aux yeux de certains vieux chnoques la mémoire était un muscle à entraîner plus qu'une bibliothèque à enrichir ? (pp. 156-157).

Le propos de l'enseignant est scientifiquement corroboré par l'analyse de Fabrice Nowak, qui, dans sa thèse de doctorat, *Savoir par cœur. Enjeux de la mémorisation des textes pour les études littéraires*[3],explicite les raisons pour lesquelles cette méthode pédagogique paraît sans intérêt majeur. Exposons brièvement ses réflexions théoriques, en les mettant en relation avec le cas du professeur Pennacchionni et de ses classes, tel qu'il nous le présente dans *Chagrin d'école*. Voyons si cette approche a du succès auprès des élèves en question.

Selon Fabrice Nowak, si « le par cœur »[4] n'est généralement pas très apprécié, c'est à cause de trois mentalités : « la pensée matérialiste »[5], « la logique marchande »[6] et « la domination du masculin sur le féminin »[7]. De la perspective matérialiste, apprendre par cœur serait une pratique inefficace, par rapport aux capacités de mémoire de la technologie. Pennac en est parfaitement conscient : « Sans parler de cyberespace où je peux, du bout de mon index, consulter toute la mémoire de l'humanité. Apprendre par cœur ? À l'heure où la mémoire se compte en gigas ! » (p. 158). Mais le problème se pose autrement. Tandis que le matérialisme cherche l'objectivité, l'analyse et la validité scientifiques, l'acte de lecture littéraire demande la subjectivité. Le texte est surtout un objet d'interprétation, auquel chaque lecteur apporte une partie de lui, c'est-à-dire ses connexions, ses références culturelles, ses échos et ses différentes manières d'entrer dans le « système de sympathie »[8], pour reprendre la terminologie de Vincent Jouve. Et « le par cœur »[9], cette pratique approfondie du texte, permettrait de le transformer en objet mental, un objet d'autant plus solide qu'il est travaillé. Donc, « apprendre par cœur oblige à mettre en œuvre des "projets de sens" (Antoine de la Garanderie), projets dont on peut rendre compte par l'introspection »[10], mais qui ne fonctionnent pas selon les critères de validité scientifique, comme l'affirme Fabrice Nowak. Cela veut dire qu'en apprenant par cœur un texte, l'élève ou l'étudiant ne l'interprète pas forcément selon les méthodes usuelles, qui portent sur les grilles de lectures appliquées aux textes. Mais la confrontation et le travail répété avec le texte, ainsi que la nécessité de bien le comprendre afin de le retenir, font de la mémorisation un bon outil de compréhension. Alors, mémoire humaine et mémoire technologique sont deux choses totalement différentes. La première est une recréation permanente.

---

3 Fabrice Nowak, *Savoir par cœur. Enjeux de la mémorisation des textes pour les études littéraires,* Thèse de doctorat en littérature, sous la direction de Denis Guénoun, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2015, résumé. [En ligne]. URL : <http://www.savoirparcoeur.com/these.html> (Consulté le 15 octobre 2015). Quand nous ne mentionnons pas Daniel Pennac, la plupart des idées exposées appartiennent à Fabrice Nowak, et sont toutes référencées ici – une page internet sans numérotation. C'est pourquoi nous n'indiquons pas à chaque fois la référence par une note.

4*Ibid.*

5*Ibid.*

6*Ibid.*

7*Ibid.*

8 Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « Cursus », 3e édition, 2010, p. 98.

9 Fabrice Nowak, *Savoir par cœur. Enjeux de la mémorisation des textes pour les études littéraires, o.c.*

10*Ibid.*

Fabrice Nowak remarque aussi que « la pensée matérialiste »[11] se retrouve dans l'enseignement de la littérature par son souci d'objectivité, ses analyses rigoureuses et son refus de prendre en considération les dimensions psychologique et affective des œuvres. Les pratiques didactiques ne visent pas à cultiver le goût pour la littérature, mais à développer la capacité de parler des textes sans s'y attacher intimement. Pour combattre cette tendance, « le par cœur »[12] permettrait de revenir au texte lui-même, car la littérature est avant tout émotion, affect, questionnement existentiel. Il favoriserait aussi le développement d'un lien personnel avec le texte, vu le temps et la répétition qu'il demande. Donc, « en apprenant par cœur, on redouble ce qu'opère en nous l'expérience littéraire. »[13].

Quant à « la logique marchande »[14], elle élimine la valeur symbolique des choses et fait régner les valeurs matérialistes sur tous les domaines de la vie. Dans ce contexte, la littérature est peu valorisée. Mais l'école tout entière est atteinte par ce phénomène. Selon cette « logique de l'entreprise »[15], l'efficacité de l'école se juge en fonction des emplois obtenus par les élèves. Cela explique l'élaboration des pédagogies par compétences – une adaptation scolaire de cette « logique de marché »[16]. Et les compétences visées par les études littéraires ne sont pas celles dont la société consumériste a besoin, une société gouvernée par la loi du cycle gaspillage-oubli-production de biens. « Le par cœur »[17], lui, ne va pas dans le sens de cette logique. Il ne consomme rien de matériel, parce que la transmission peut se faire oralement, et agit donc contre l'oubli et le gaspillage : « Là ou la société consumériste a besoin que chaque bien acheté soit rapidement oublié, le par cœur exalte la durée. Là où la société consumériste abonde en gadgets, le par cœur ne nécessite aucun outil : ni crayons, ni feuilles, ni manuels. »[18]. Si l'intérêt commercial demande la vitesse, l'urgence, le par cœur demande du temps et de la répétition. Et la répétition est une erreur fatale pour les entreprises. Cette urgence, dit Fabrice Nowak, se ressent parfois dans les classes où le souci ne pas parcourir l'intégralité du programme empêche de s'interroger sur le sens des études littéraires. Il faut alors renoncer à ce rythme accéléré, pour adopter des pratiques qui nécessitent du temps. C'est pourquoi Nowak défend l'idée que la mémorisation des textes doit se faire plutôt en classe que seul chez soi. C'est surtout le professeur qui doit subir cette pression supplémentaire. Pennac, d'ailleurs, apprend les textes avec ses élèves : « Un texte par semaine, donc, que nous devions pouvoir réciter chaque jour de l'année, à l'improviste, eux comme moi. […] Je ne les abandonnais pas dans ces textes. J'y plongeais avec eux. Il nous arrivait d'apprendre les plus complexes ensemble, pendant le cours lui-même. » (pp. 162-165). Nowak propose d'utiliser en classe la méthode de Marcel Jousse, pour pratiquer la mémorisation en groupe. Il s'agit d'associer les répétitions, le balancement du corps, les mélodies et les gestes, ce qui vivifie et amplifie l'expérience littéraire.

Finalement, le chercheur montre que derrière la dévaluation de l'apprentissage par cœur il y a une dévalorisation du féminin en général. Tandis que le masculin est lié à l'actif et à la transformation, le féminin tient du passif et de la contemplation. La mémorisation est décriée parce qu'elle paraît inutile, elle n'apporte pas de transformation au monde extérieur. Produire un commentaire de texte est quelque chose de visible, un

11*Ibid.*
12*Ibid.*
13*Ibid.*
14*Ibid.*
15*Ibid.*
16*Ibid.*
17*Ibid.*
18*Ibid.*

résultat évident. Mais mémoriser un texte ne laisse pas de traces concrètes de notre activité. Le masculin est donc dominant à tous les niveaux de la société, mais ses limites sont cependant évidentes :

> […] l'économie de transformation et production qu'il a créée est à bout de souffle en Occident ; il a un coût élevé pour la société et pour les hommes qui doivent être à la hauteur de ses exigences ; le bonheur par la transformation du monde et par la production d'objets de consommation atteint rapidement ses limites. Tous ceux qui rêvent d'un autre monde sont taxés de rêveurs irresponsables par des réalistes autoproclamés. Pourtant, la science démontre que la raison, coupée des émotions, altère la réalité. Une pensée purement masculine est vouée à l'échec.[19]

Dans la même approche des genres, Fabrice Nowak fait une autre remarque intéressante : Dans les études littéraires, le féminin va à la rencontre du texte, il l'accueille tout d'abord, plutôt que d'essayer de le transformer immédiatement. Il s'agit de prendre du temps pour bien connaître le texte, d'être au service du texte, au lieu de le dominer. Par la mémorisation, le lecteur sauve les textes littéraires de l'oubli. C'est une forme de respect envers la « dame Littérature » (p. 167), comme l'appelle Pennac. Avant de pouvoir faire preuve d'esprit critique, un élève doit acquérir beaucoup de connaissances du premier degré, c'est-à-dire le texte littéraire. Avant de l'analyser, il faut l'explorer. Cela développe l'intelligence littéraire, parce que la mémoire est, ou devient, le fondement même de l'intelligence. En apprenant par cœur, l'élève engrange moins de textes qu'en lisant, mais ce qu'il mémorise lui sert de référence pour analyser d'autres textes. D'une autre perspective, accueillir le texte signifie aussi se mettre à la place d'un autre, adopter donc une autre vision du monde, empathiser : « Avec le par cœur, on engrange des bouts de conscience d'autrui à travers une vision du monde, des formules, des mots et des connotations qui ne sont pas les nôtres. »[20]. Et le propos du professeur Pennac confirme cela :

> Ils ne se contentaient pas de réciter une suite de mots, ce n'était plus seulement dans leur mémoire qu'ils ébrouaient, c'était dans l'intelligence de la langue, la langue d'un autre, la pensée d'un autre. Ils ne récitaient pas *Émile*, ils restituaient le raisonnement de Rousseau. Fierté. Ce n'est pas qu'on se prenne pour Rousseau dans ces moments-là, mais tout de même, c'est la divination imprécatoire de Jean-Jacques qui s'exprime par votre bouche ! (p. 165).

La mémorisation des textes n'est pas donc une pratique obsolète, mais une pratique d'avant-garde, conclut Fabrice Nowak. Bien sûr que les élèves et leurs parents peuvent être, au début, réticents à cette idée :

> – J'y arriverai jamais !
> – J'ai pas de mémoire.
> (Me sortir cet argument, à moi, un amnésique de naissance !)
> – C'est beaucoup trop long !
> – C'est trop difficile !
> (À moi, l'ancien crétin de service !)
> – Et puis les vers c'est pas comme on parle aujourd'hui !
> (Ah ! Ah ! Ah !)
> – Ce sera noté, m'sieur ?
> (Et comment !)
> Sans compter les protestations de la maturité bafouée :
> – Apprendre par cœur ? On n'est plus des bébés !

19*Ibid.*
20*Ibid.*

> – Je suis pas un perroquet !
> […]
> « Comment, monsieur Pennacchioni, vous leur faites apprendre des textes par cœur ? Mais mon fils n'est plus un enfant ! ». (pp. 158-159).

Mais petit à petit, ils commencent à jouir de leur mémoire, ils découvrent leurs capacités mnémoniques, et, à condition de comprendre le texte, l'apprentissage par cœur devient, pour bon nombre d'entre eux, quelque chose de très facile : « On eût dit la découverte d'une fonction nouvelle, comme s'il leur était poussé des nageoires. » (p. 165). Ils commencent même à jouer avec les textes, en faisant des concours de vitesse, en les récitant de différentes manières ou en se lançant des défis tels :

> – Défi : je veux le premier paragraphe du 3, la deuxième strophe du 11, la quatrième du 6 et la dernière phrase du 15.
> Le Sébastien défié assembla mentalement le patchwork qu'il récita presque sans hésitation comme un texte unique et biscornu. Puis, il lança son propre défi :
> – À ton tour, envoie-nous *Le pont Mirabeau*.
> Il précisa :
> – À l'envers.
> – Facile. (pp. 166-167).

« Il faut savoir jouer avec le savoir » (p. 167), comme dit Pennac. « Le jeu est la respiration de l'effort, l'autre battement du cœur, il ne nuit pas au sérieux de l'apprentissage, il en est le contrepoint. » (p. 167). En plus, jouer avec la matière c'est s'entraîner à la maîtriser. Ce faisant, les élèves ne manquent pas de respect à « dame Littérature » (p. 167), mais exaltent la maîtrise de leur mémoire, en installant entre eux « un climat de confiance ludique » (p. 168) qui renforce l'esprit de sérieux de chacun, comme le remarque Pennac. Cela veut dire que : « Ils en avaient fini avec la peur. C'était leur façon de le dire, de s'écrier : Enfin ! » (p. 168).

Les élèves en question aiment donc finalement « s'immerger dans la langue, […] boire la tasse et en redemander » (p. 158). Cette méthode pédagogique de l'apprentissage par cœur s'avère avoir du succès. Le professeur réussit à attirer les enfants vers les Lettres, en les faisant vivre au cœur de la littérature. Pennac est conscient que « le goût de lire est un héritage du besoin de dire. » (p. 160). Et ce besoin de dire conduit souvent à l'écriture, comme dans son propre cas. Nous avons mis en relation les réflexions théoriques du chercheur Fabrice Nowak avec le propos de l'enseignant-écrivain et nous avons constaté que les deux approches se renforcent mutuellement et arrivent à la même conclusion : la mémorisation des textes n'est pas une pratique désuète, mais moderne et prometteuse.

BIBLIOGRAPHY

Textes de référence :

Nowak, Fabrice, *Savoir par cœur. Enjeux de la mémorisation des textes pour les études littéraires,* Thèse de doctorat en littérature, sous la direction de Denis Guénoun, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2015, résumé. [En ligne]. URL : <http://www.savoirparcoeur.com/these.html> (Consulté le 15 octobre 2015).

Pennac, Daniel, *Chagrin d'école*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

Bibliographie secondaire :

Capel, Fanny, *Qui a eu cette idée folle un jour de casser l'école ?*, Paris, Éditions Ramsay, 2006.

Pennac, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

IDENTITÉ MULTICULTURELLE DANS AUGUSTINO ET LE CHŒUR DE LA DESTRUCTION DE MARIE-CLAIRE BLAIS

Andreea Pop
PhD, Centre d'Étude des Lettres Belges de Langue Française, UBB Cluj-Napoca

Abstract: The charcters of Marie-Claire Blais are always in search for a Self never to be reached. This quest is never to be completed and it is in this very incompletion that resides the greatest strenght of an aestethics of uselessness and suffering. This paper aims at showing that, bringing along different life experiences, multiculturality describes various ways to inhabit the world we live in. War and misery, poverty nd suffering, but also richness and sorrow, all come with a price and all build up a polyphonic reality drawing the (not so pretty) picture of the human nature. Symbiotic and distorted, the inner geography tends to enulate the time and the space the body is confined to.

Keywords: *abuse, distortion, identity, plurality, transcendance.*

Paru en 2005, *Augustino et le chœur de la destruction* de Marie-Claire Blais fait partie d'un long cycle de romans ayant débuté par *Soifs* en 1995 et par *Dans la foudre et la lumière* (2001). Les suites sont à retrouver dans d'autres romans du cycle, tels *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments* (2008), *Mai au bal des prédateurs* (2010) *Le Jeune Homme sans avenir* (2012), *Aux jardins des acacias* (2014), *Le Festin au crépuscule* (2015), et, le tout récemment paru *Des chants pour Angel* (2017).

Pauvreté, crimes individuels ou de masse, injustices et abus de toutes sortes sillonnent les romans du cycle, dépeints avec beaucoup de réalisme mais également enveloppés dans l'humanisme, la compassion et l'empathie de l'auteur pour les victimes du monde entier. Les personnages de Marie-Claire Blais migrent d'un roman à l'autre, suivent leur destinée individuelle, changent de siège intra-narratif. Ils construisent ainsi un tissu extrêmement solide, fait de polyphonie et de reprises, de descriptions à partir de points de vue multiples, dans des longs enchaînements de phrases dépourvues de ponctuation, de répliques qui pourraient appartenir à des uns comme à des autres.

La référence identitaire est au cœur de cet échafaudage. Les êtres sont traversés de pensées multiples, souvent contradictoires, de souvenirs d'enfance, de projections qui ont à voir avec leurs propres expériences de vie. La multiculturalité est à la fois plaie jamais complètement cicatrisée, traumatisme d'insertion, rejet ou mutilation physique et affective, mais, bien que plus rarement, célébration de la diversité ethnique, optimisme modéré en un avenir qui, par endroits, ne paraît cependant pas écraser l'âme. La multiculturalité tient d'abord au mouvement intradiégétique. Les personnages sont issus ou intègrent des milieux multiculturels. Mais elle circonscrit en même temps la pluralité identitaire au niveau de la fiction, s'érigeant en un véritable projet d'écrivain. En ce qui

suit nous allons approcher le thème dans ce double sens, par rapport à deux types de références - culturelle et historique.

***

Dans son cycle Marie-Claire Blais réussit non seulement à peindre une fresque de la société contemporaine, mais également d'en faire un plaidoyer à la multiculturalité entendue comme tolérance à tous les niveaux : racial, sexuel, de pensée, de rattachement à des valeurs maîtresses. Bien plus qu'une factualité, le multiculturel est d'abord un projet d'écrivain, qui y identifie la source du progrès social et de l'évolution des mentalités. Or, ce concept-valise repose d'emblée sur des références culturelles et historiques qui créent des liens de reconnaissance et d'identification dans les couches sociales profondes qui constituent autant de noyaux de cohésion entre les gens d'origine et de croyances multiples.

Le référent culturel ou historique fonctionne alors comme un puissant facteur de convergence au niveau de l'expérience. Nombreux sont les renvois de cette sorte dans *Augustino et le chœur de la destruction.* Parmi eux nous en retenons deux qui nous semblent essentiels pour la saisie du fonctionnement des schémas narratifs utilisés par l'auteur canadien.

I. Multiculturalité et référence culturelle. Le mur qui bâtit la légende

Dans le roman la référence culturelle a le don de réunir les êtres sous le signe de la reconnaissance et par là, de l'appartenance à un même système de valeurs. Telle que nous l'envisageons ici, elle peut être construite autour d'une figure particulière, emblématique et aisément reconnaissable ou bien elle peut rester diffuse, souterraine, plutôt ambiguë mais néanmoins puissante.

Intégrant la première catégorie, on remarque la présence tutélaire de Marie Curie, la chimiste de génie, à laquelle Mère Esther, le personnage central, matriarche de la famille et force de cohésion des tous les autres, voue une admiration infinie[1]. Dans un fragment situé dans la première partie du roman Mère imagine la chercheuse dans son laboratoire, déroulant son travail scientifique. La vieille femme projette l'image d'une Marie Curie encore jeune mère, mettant en danger sa santé à cause de ses manipulations du radium, en train de découvrir la radioactivité.

Marie avait daté ses malaises de santé, c'était peu de temps après la naissance d'Irène, *soudain ce fantôme d'une lésion dans le poumon* que l'on avait diagnostiquée, c'était ce hangar dont les murs suintaient d'humidité, en automne, en hiver […] l'observation avait été écrite dans le journal [de Marie Curie], […] *il y avait le fantôme, l'ombre de la lésion, le poumon atrophié* et les doigts, que se passait-il dans les doigts soudain gercés, enflés, ces doigts qui maniaient des substances assassines[2]

Ce qui suinte le mur est donc absorbé dans les poumons ; ce qui est manipulé dans le laboratoire est également absorbé. Le transfert est donc au cœur de ce mécanisme

[1] La figure de Marie Curie fait sans doute penser au concept de multiculturalité. Son origine polonaise, sa vie française, ses liens avec des savants de différentes nationalités, tels Albert Einstein, font de cette destinée singulière un exemple d'identité plurielle et d'une intelligence dépassant les barrières nationales et sociales.
[2] Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Paris, Seuil, 2006, p. 41. Nous soulignons.

mortifère, qui transporte la mort d'une part à l'autre, de l'extérieur à l'espace tout intime, en le contaminant. Dans ce sens, la lésion pulmonaire dont souffre Marie Curie menace de la figer graduellement, car ce qui débute en tant que présence fantomatique tend à devenir rapidement fatal[3].

La pétrification concerne ici deux niveaux symboliques : fixation au niveau du poumon, d'un côté, fixation dans le « moule »de la légende, de l'autre. Ce malaise qui atteint l'organe du souffle, vital pour la survivance est sans doute significatif. La respiration est une fonction emblématique : par l'inspiration l'être récupère, par un mécanisme d'absorption justement, ce qu'il a perdu en expirant. En ce faisant il recompose le monde à mesure qu'il le déréalise. Là, le corps commence peu à peu à dépérir à la proportion de l'emmurage interne auquel il est sujet et qui débute par une simple, toute petite lésion qui, en ce stade, suinte tout comme le mur qui rend malade. Entre le mur extérieur et le mur intérieur, organique, s'installe un rapport d'analogie qui renforce le symbolisme de ce processus signifiant L'affection de Marie Curie est un escamotage de la mort par la portée vocationnelle qu'elle sous-entend. On quitte le réel fictionnel pour puiser dans les sources de l'imaginaire, car, pour citer David Le Breton,

Quadrillé par un faisceau de techniques, malgré les mille yeux qui parcourent le labyrinthe qu'il offre au regard, le corps ne livre pas son secret, pas plus qu'il ne se dévoile finalement aux innombrables théories médicales ou psychologiques qui cherchent à le cerner. Trop proches de lui sans doute, les yeux du dedans de l'ingéniosité technique n'éclairent encore que des apparences, il faut aller plus loin, explorer d'autres tissus. Mais le fil d'Ariane qui mène au centre du labyrinthe et en dévoile le centre n'est-il pas ailleurs ?[4]

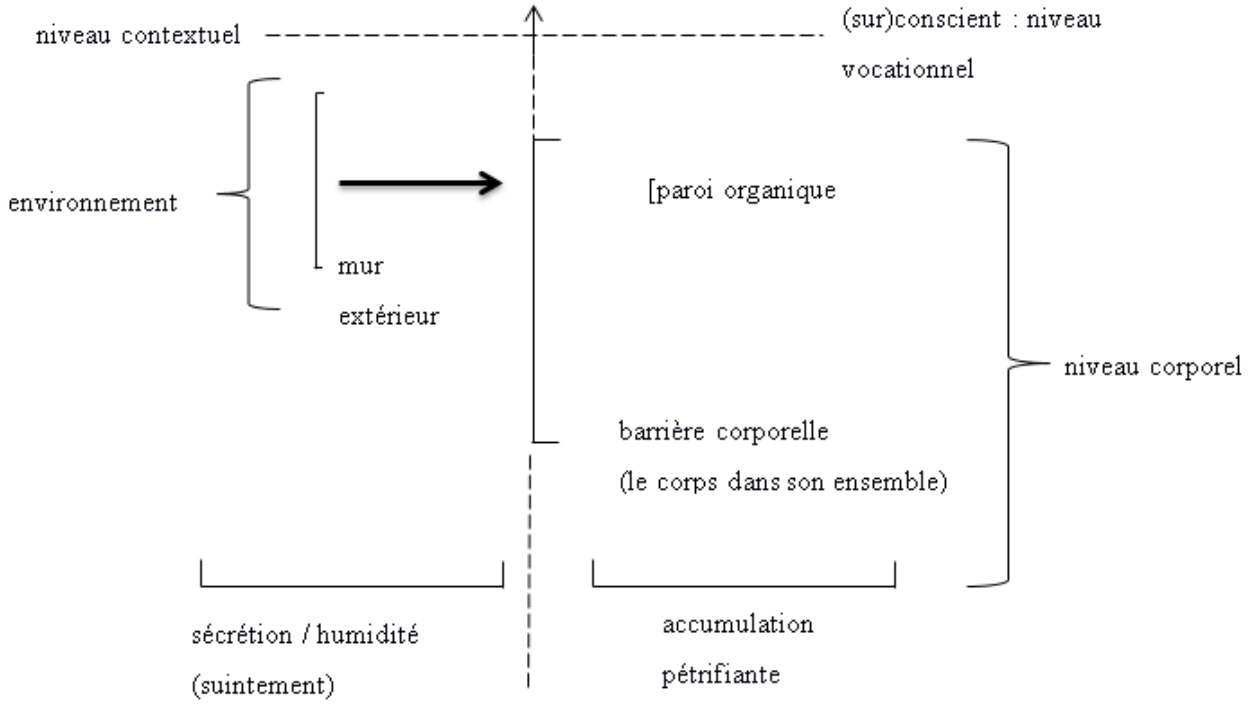
Le fil d'Ariane qui mène vers le centre, vers la vérité absolue du corps ne sera jamais complètement retrouvé à l'aide de l'imagerie médicale, mais bien en y ajoutant l'imaginaire humain. La transgression repose ici sur la traversée des deux limites – extérieure et intérieure, organique, mais également sur l'interférence entre l'*imagerie biographique*[5] (très proche finalement de celle médicale) et l'imagination spéculative visant le détail biographique. Le centre du corps serait donc situé dans cet « ailleurs » à la fois intra – et extracorporel qui unit le fantôme de la lésion biographique au fantôme de l'obsession pour la vie de cette personne légendaire.

L'expérience de passage c'est l'expérience du mur, qui dans ce cas concret se construit peu à peu *dans* le corps et non pas autour de lui. Les éléments toxiques sécrétés par les murs du laboratoire sont ensuite absorbés par le corps et se fixent sur des organes vitaux. La mort ainsi somatisée est finalement acceptée comme inévitable, une fatalité

[3] La projection*dans* la maladie sert à démontrer, à échelle réduite, le fonctionnement interne de l'évanescence, qui associe ses formes. Dans cet exemple concret, l'absorption (au niveau du poumon) et le figement progressif (au niveau des doigts) sont interconnectés.
[4] David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, 5ème édition, Paris, PUF, 2008, p. 270.
[5] Le syntagme nous appartient. De la même façon que l'intérieur du corps est mis à disposition par les outils techniques qui le scrutent attentivement et automatiquement en faisant ressortir l'essence impersonnelle, l'imagerie biographique se proposerait de mettre en lumière la vérité de l'être tel qu'il apparaît dans toute biographie / confession intime. La vie d'Esther est ainsi calquée sur le trajet biographique de son idole. Cette assimilation équivaut à une somatisation de faits étrangers à elle mais que l'on ressent quand même comme siens. Dans ce sens, l'être se perd, par l'émulation, dans les détails biographiques d'autrui. Le « fantôme de la lésion » acquiert la valeur d'une vraie scarification symbolique. Dans cette logique, la vie de Mère s'efface peu à peu sous le poids symbolique de l'exemplarité de la vie prise comme modèle.

venue de l'extérieur, mais qui s'origine néanmoins dans l'intérieur non pas du corps, mais de la personnalité, puisque la santé est sacrifiée au profit de la vocation de scientifique. Dans ce cas particulier, le transfert symbolique va donc vers l'intérieur du corps, mais provient surtout du haut de la conscience, car l'environnement toxique est un risque assumé par la vocation professionnelle.

Le mécanisme de transfert transforme le suintement /excrétion des murs dans une lésion du poumon annonçant la pétrification. Ce qui transgresse la barrière du corps subit une sorte de sublimation symbolique qui dépasse la fusion du solide avec le liquide, et se transforme en conscience de sa vocation, voire en destinée. On y identifie un niveau situationnel (contextuel) et un niveau symbolique, qui tient à la légende de Marie Curie.



La structure repose en égale mesure sur les trois paliers existentiels que nous propose la projection subjective de Mère : le niveau environnemental (le laboratoire, dont les murs « suintent ») ; le niveau organique (celui du corps et celui de l'organe affecté – en particulier) ; finalement celui vocationnel, de la conscience professionnelle qui « réinjecte » les éléments maladifs dans l'environnement-source de la contagion, car Marie et sa fille Mélanie, toujours scientifique, « souffriraient de l'humidité des murs »[6], dans « cette usine où chauffaient des matières empoisonnées »[7]. Peu à peu la matière toxique, corrosive pour les tissus organiques commence à cicatriser.

Dans le roman de Marie-Claire Blais, le motif du mur articule la légende de la femme complète (Marie Curie) aux douleurs individuelles, d'une femme générique pour les souffrances anonymes. Ce qui en résulte c'est une synthèse construite toujours autour du référent culturel, mais cette fois-ci tiré du domaine de l'art et dont les contours sont plus flous. Marie-Claire Blais introduit des fois dans la fiction des noms d'artistes moins connus au public large, qui s'inspirent pourtant des grands maîtres. Ce qui en résulte c'est

[6] Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, p. 40.
[7] *Ibid.*, p. 42.

une synthèse particulière qui fait allusion à la race et à l'ethnicité, comme par exemple dans l'extrait suivant :

> […] on verrait demain, non plus par milliers, mais par millions, pensait-elle, des femmes marcher dans les rues de Washington, *ressortant de toutes les époques de leur histoire* […] on verrait dans la bousculade, empressées de juger leurs censeurs obscènes […] *on les reverrait bien toutes*, pensait Mélanie, *ce serait une murale vivante* si de jeunes artistes du Nouveau-Mexique, telle Erin Currier, peignaient à l'aide de collages par revendication politique, *cette grandiose murale de femmes* coupées du monde, sous leurs voiles, nous montrant leurs mains ligotées, femmes veuves de leurs vies, les yeux noyés d'une fataliste peine, par centaines, par milliers[8]

La logique multipliante sur laquelle repose l'image de la « murale de femmes » surprend des visages représentatifs du point de vue de leur origine ethnique. Des poses sereines mais affichant quelque chose d'inquiétant foisonnent dans les tableaux d'Erin Currier. La référence culturelle ainsi bien au-delà la contemporanéité et pointe vers les œuvres d'Ensor, de Frida Khalo ou de Diego Rivera[9] Cette murale de la souffrance, telle que la projette la fille de Mère Esther, fait fondre le passé, le présent et l'avenir en réunissant de cette manière toutes les femmes-victimes dans une marche pour la liberté dans les rues de Washington, à la fois patronyme et toponyme, qui condense le symbole de la puissance et la lutte pour la liberté de pensée . La murale dans son sens premier de fresque citadine figure ainsi le besoin de *visibilité* que réclame la victime des viols, des crimes et d'autres souffrances inimaginables. Le mur fait donc fondre la légende et les histoires particulières.

Cette « murale des femmes » témoigne de la souffrance muette des milliers voire millions de femmes inconnues et opère ici le passage de la dimension culturelle de la multiculturalité à celle historique. Les yeux de Mélanie projettent donc une « murale vivante » qui restaure les droits politiques et le statut social de la femme. Le sens du *chœur de la destruction* va donc de pair avec cette image – fresque de la souffrance voire du martyre au féminin qui bâtit son message sur la pluralité des voix. Comme toute vision subjective, cette fresque humaine qu'envisage Mélanie projette une temporalité tout aussi évanescente que l'est l'illusion de l'optique. La réification atteint ici son point culminant puisqu'elle intègre l'humain à la pierre.

Des fois l'histoire, en tant que deuxième axe de la multiculturalité, rompt avec la dureté du mur et s'associe un élément tout différent, figurant la liberté et le passage : l'air.

II. Multiculturalité et référence historique. Le traumatisme qui vient par l'air

[8] *Ibid.*, p. 113. Nous soulignons.

[9] Erin Currier (née en 1975) est un artiste contemporain du Nouveau Mexique connu pour sa préférence pour les fresques et les installations. De par sa technique, elle rappelle les travaux de Diego Rivera, mais son penchant pour les autoportraits et les sujets féminins nous font plutôt penser à ceux de Frida Khalo. Sur le site officiel d'Erin Currier, http://www.erincurrierfineart.com/contact.html , on peut lire une courte description de son œuvre et de ses sources d'inspiration : « In addition to drawing its subjects from the so-called developing world, my work often draws its aesthetic from the ‹ Global South ›, as well as its philosophical influence, in the form of Paolo Freire, Eduardo Galeano, Augusto Sandino, and Edward Said. ».

À la différence du référent culturel, valorisé positivement, dans l'œuvre de Marie-Claire Blais le référent historique construit un scénario autour d'un traumatisme individuel ou collectif, il « sonorise » ces voix muettes que l'on n'entendait pas dans la « murale des femmes ». Le traumatisme historique repose donc sur la réverbération, il fait entendre le cri de souffrance par des multiples reprises.

Ce sont justement ces innombrables échos qui se font entendre dans la voix de Hans dans *Augustino et le chœur de la destruction*. Hans est le fils de Nora, un des nombreux personnages du roman. Il est pilote, à la manche d'un avion qui vient d'être détourné par des terroristes. Sa voix fait revivre dans le mental collectif l'évènement traumatique du 11 septembre 2001, dont on ne saurait rendre compte autrement que par une sorte de reconstitution symbolique qui vient comme un devoir de faire mémoire, d'ouvrir cette plaie pour mieux la soigner, par une sorte de masochisme nécessaire[10]. Le fragment que nous proposons rend la conversation entre la mère et le fils pendant les dernières minutes de vie de celui-ci. De par son intensité, il dépasse le seuil du narratif et va plutôt vers une zone beaucoup plus sensible qui, grâce à la diffusion médiatique appartient désormais au mental collectif. Le propre de l'auteur c'est le style absolument personnel de traiter le sujet, de mettre en scène ce dialogue dont on ne reproduit que la voix du fils : la réponse de la mère, s'il peut en avoir une, manque. C'est uniquement la voix de Hans qui se fait entendre :

notre avion, maman, embrasse papa et mes sœurs, ce sont des loups qui ont emprunté le doux vêtement des agneaux, ainsi nous avons été dupes […], ne laisse pas le chagrin t'emporter ni ton impatience dans la douleur, maman, je serai toujours ton fils quoiqu'il arrive aujourd'hui, nous ne sommes plus en Ohio, ces cris que tu entends du fond de l'avion, oui, mais nous allons rassurer tous les passagers, aucun d'entre nous n'a droit à la peur, au courage oui, ne t'ai-je toujours dit que je voulais être un héros, eh bien, il le faut maintenant, *descendre*, *descendre*, nous allons, nous allons lutter, oui, *défendre* les passagers, ce que nous pouvons encore éviter, ce sont les villes, *tous ces champs dans le brouillard*, oui, *descendre là*, nous aimerons bien réussir[11]

Nora demeure d'abord paralysée dans la stupeur. Dans un deuxième temps sa présence est signalée à travers les courtes formules d'acceptation du fils (« oui, maman »). Cette sensation inévitable d'asphyxie et de tragique qu'éprouve le lecteur est rendue magistralement sous la plume de l'écrivain. La fiction emporte le lecteur en pleine descente, dans cet avion qui n'est pas celui de la fiction mais bien un des deux qui explosaient dans les Twin Towers à New York. Plus on descend plus le brouillard s'épaissit. L'air devient du coup une sorte de veste pneumatique qui empêche pour instant l'inévitable, offrant un peu d'espérance, une nécessaire suspension temporelle. « Descendre » et « défendre » sont ici des synonymes, il faut bien limiter les pertes de

[10] Susan Sontag est d'avis que si l'impensable a été possible c'est à cause de l'autosuffisance des dirigeants en tête de l'administration américaine, qui s'exprime dans la volonté de faire la guerre totale et « infinie ». Selon l'auteur il y a d'autres manières de combattre le terrorisme que de faire la guerre sans fin et contre tous afin de justifier des obsessions fort particulières : « There are better ways to check America's ennemies […] than continuing to invoke the dangerous, lobotomizing notion of endless war (Susan Sontag, *At the Same Time. Essays and Speeches*, London, Hamish Hamilton an imprint of Penguin Books, 2007, p. 125). Selon l'auteur il y a d'autres manières de combattre le terrorisme que de faire la guerre sans fin et contre tous afin de justifier des obsessions particulières : « There are better ways to check America's ennemies […] than continuing to invoke the dangerous, lobotomizing notion of endless war (*ibid.*, p. 125).

[11] Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, pp. 202-203. Nous soulignons.

vies et atterrir dans ces champs obscurcis par le brouillard. Brusquement, les gens attrapés dans l'immense oiseau de fer

ils chantent, ils ne crient plus, écoute maman, nous traversons la vallée de l'ombre, disent-ils, mais ne craignons rien, *n'avons plus rien à craindre*, tu m'entends maman, c'est moi, ton fils Hans, *nous descendons* vers les champs, une vallée de l'ombre, disent-ils, c'est moi, Hans, notre atterrissage se fera à l'heure, maman, nous ne serons pas en retard, *à l'heure dans une lenteur irréparable* ou dans de tels retentissements que nous en serons sourds[12]

Les cris qui se transmuent en chants et donc en prières signalent un changement de paradigme. La peur s'évanouit face à l'incontournable, car on ne peut pas craindre que ce que l'on espère éviter, même de justesse. La métamorphose du paysage qui s'aperçoit toujours davantage avec la perte d'altitude se déréalise proportionnellement : les champs enveloppés de brouillard deviennent des « vallées de l'ombre » vers lesquelles on se dirige sans crainte, une fois que l'on ait déjà franchi le seuil entre vie et mort. Il n'y en a pas de retour possible mais pour le réconfort de sa mère, Hans lui promet d'être à temps, tout en étant conscient – les deux le sont, sauf que Nora est en dénégation – que son temps est en train de s'épuiser.

André Compte-Sponville explique ce bouleversement dans l'ordre des choses lorsque la peur se transmue en insouciance vis-à-vis la mort inéluctable :

La sagesse est de désespérer. Mais il est juste pourtant de changer de mot. Car quelque chose ici s'inverse comme le ciel dans l'eau qui se mire, ou réciproquement. Le désespoir s'inverse en béatitude. Je veux croire avec Spinoza (avec Epicure, avec le Bouddha…) que ce renversement n'est pas un pur jeu verbal, mais l'effet d'une *connaissance*. […] Le désespoir est le point où ce renversement devient possible; la béatitude, celui où il s'accomplit[13].

Dans un sens, tout héros de l'air est un Icare, le héros qui resta dans la conscience universelle non pas uniquement grâce à l'envol mais surtout à la chute qui lui couta la vie. S'il s'agit bien d'une « connaissance » supplémentaire au passage vers l'Au-delà celle-ci s'accompagne d'empathie pour ceux que l'on doit quitter – c'est pourquoi les cris ne sont plus de cris mais des chants et la menace de mort se fait promesse d'atterrissage en toute sécurité. Il n'y a que cette unique précision qui brise le scénario : la lenteur « irréparable » de la descente qui n'en est qu'un passage dans l'existence non-corporelle de la « vallée de l'ombre »[14].

[12] *Ibid.,* p. 203. Nous soulignons. Cette polyphonie nous rappelle un autre roman de référence qui traite le thème dans une clé particulière : dans *Extremely Loud & Incredibly Close* (paru la même année 2005), Jonathan Safran Foer avait utilisé le même principe ainsi que celui d'éclatement de récits isolés pour mettre en scène le drame à partir de point de vue multiples.

[13] André Compte-Sponville, *Le muythe d'Icare. Traité du désepoir et de la beauté* I, Paris, PUF, 1988, p. 29. L'auteur souligne.

[14] L'euphémisation d'une réalité insupportable n'est pas sans écho dans les champs de concentration nazis et a été même transposée par Radu Mihăileanu dans son film de 1998 *Train de vie*, l'histoire d'illusoire fuite d'une communauté tzigane devant la menace nazie. Les gens décident un jour de prendre un train vers nulle part afin de sauver leurs vies (on comprend, dans la dernière scène du film que tout avait été la projection utopique de l'un des personnages qui se trouve en fait concentré avec les siens dans l'un des camps nazis) ; l'idée était déjà présente dans une production beaucoup plus célèbre, *La vita è bella* de Roberto Benigni (*La vie est belle*, 1997) où un père crée lui-même tout un scénario heureux pour rendre la vie plus tolérable à son fils, alors qu'ils sont

nous descendons sans le vouloir, nous avons perdu tout contrôle, le héros, c'était papa, enfant résistant, la Norvège en état de siège, toi, maman, sacrifiant ton art pour nous, premier prix aux Beaux-Arts, pour nous, rien que pour nous, […] papa a dit un jour, il y eut un *point terriblement noir dans notre histoire* […] je me revois petit garçon, courant avec une joie méchante derrière des camions où pleuraient des femmes dont on avait rasé la tête, un point terriblement noir […], on dit que cette vallée est celle de la mort, mais n'en crois rien, nous ne pouvons agir autrement, maman, je serai à l'heure, ne viens pas m'attendre à l'aéroport comme d'habitude, notre équipage est brave et le sera encore, *nous descendons*, je t'embrasse, maman, que de verdeur dans les champs, quel verdoyant automne, maman[15]

Ce « point terriblement noir dans notre histoire », est sans doute l'expérience des camps que trop jeune, le père de Hans n'a pas su gérer. Le fait de mettre ensemble les échos du 11 septembre avec ceux de l'extermination des Juifs a une portée symbolique : inconsciemment le jeune homme en train de descendre à sa mort se pose en victime innocente des atrocités que l'on commet contre lui. Cette association des deux tragédies ayant changé à tout jamais le psychisme occidental montre également la lutte de l'être contre la dissipation de la conscience devant la menace de vie.

Euphémiser l'évènement traumatique devient, comme dans le cas des scénarios de survie au camp, une forme de résistance symbolique. Ce coup de fil donné à la mère, qui se veut rassurant, ressemble beaucoup en dernière instance, aux lettres de « salutation » écrites dans les camps nazis : entre portable et écriture manuscrite il n'y a qu'une différence de nuance donnée par l'essor technologique qui vient avec le temps. Dans ce contexte, la faute symbolique du père, son rire innocent devant le tragique des camions de l'horreur paraît réverbérer sur le sort du fils.

La descente s'accompagne d'une idée de régression temporelle qui va de pair avec une autre, d'ordre psychanalytique. Elle s'exprime d'abord par des mécanismes de défense (« descendre » c'est « défendre » dit tout d'abord Hans à sa mère) ; ensuite la régression passe par la dissipation de la crainte devant l'inéluctable (« l'irréparable », dit-il, qui ne laisse « rien à craindre ») ; avec l'indifférence vient l'empathie pour la douleur de la mère d'où l'origine de la négation (« ils chantent, ils ne crient plus, écoute maman ») qui se prolonge dans les dernières paroles entendues par Nora (« n'en crois rien ») qui sont aussi des adieux amoureux pour les parents et, dans un sens, la déculpabilisation du père qui porte encore le fardeau de sa réaction insouciante, car l'innocence de l'âge n'en rachète pas la cruauté. C'en est là un des liens causals les plus forts et en même temps les mieux cachés. Nora ne se rend doute même pas du tragique de la situation :

et comme elle n'entendait que le chant des vagues, Nora rangea le téléphone portable dans son étui, se disant que, bien sûr, Hans serait à l'heure à l'aéroport, à moins qu'il n'y ait quelque perturbation à cause de la brume, aucun temps orageux n'ayant été annoncé[16]

---

les deux prisonniers dans un camp de concentration. Le parallèle entre les attaques du 11 septembre et l'expérience juive de la Seconde Guerre continue d'être valide dans le mental collectif.

[15] Marie-Claire Blais, *Augustino et le cœur de la destruction*, pp. 204-205. Nous soulignons.

[16] Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, p. 205.

Toute la portée symbolique de cette descente dans la mort devient évidente en ce moment absolu de déréalisation : par quelque hasard de la communication la mère semble ne pas avoir entendu les dernières paroles de son fils, tout prêt de perdre la vie dans les mains des ravisseurs. Ces petits mots d'acceptation ou de réfutation du fils (« oui » / « oui mais … ») deviennent à ce point les marques d'un dialogue simulé parce que ni Hans ni Nora ne semblent s'être entendus, d'où le calme de la femme, l'attitude sereine, d'attente sans arrière-pensée, le bruit des vagues l'ayant empêchée d'entendre quoi que ce soit. L'évanescence acquiert une toute autre signification dans cette nouvelle perspective : le fait que son fils puisse périr sans avoir l'occasion d'entendre des derniers adieux rend dans un sens sa mort bien invraisemblable. Cela renverse, pour utiliser le terme d'André Compte-Sponville, tout le système construit par le fils. Du coup, même en ayant perdu la vie, Hans va demeurer quelque part, dans l'air, dans l'avion qui ne pourra pas atterrir à cause du brouillard. Sa mort est une énigme difficile de déchiffrer, il sera attendu, comme suspendu dans le temps, toujours sur le point de revenir. Un tout autre univers s'ouvre avec cette impossibilité technique de faire ses adieux : il vague ainsi dans l'éther, comme en état d'impondérabilité (de dé-corps) toujours prêt à réintégrer la famille. Le tragique de ce fait divers, de ce hasard technologique accroît davantage le vide qui se creuse dans l'existence de Nora sans qu'elle le sache. En même temps corps (affreusement menacé de la disparition par explosion) et dé-corps (la conscience subsistante essaie de s'opposer à la mort), Hans continuera d'être tout réel dans l'esprit de sa mère.

***

Sur le plan de la fiction de Marie-Claire Blais l'identité multiculturelle comporte une certaine nuance de tautologie : pour l'écrivain, l'identité est bâtie justement sur des références multiculturelles et (multi)historiques. Ses personnages ont toujours une identité multiple, une ethnicité ambiguë, mais d'autant plus significative.

Les deux types de référents que nous venons d'étudier ici – le référent culturel et le référent historique – ont ouvert une interrogation profonde sur la nature du concept de multiculturalité, à laquelle il n'y a pas, heureusement, une réponse unique. Plus le référent comprend un degré supérieur de généralité, plus on arrive à s'y rapporter. L'identité multiculturelle tiendrait alors non seulement de l'origine ethnique ou des choix en matière de croyances, ou de sexualité. Elle aboutit à intégrer des faits et des figures de premier rang, dont on fait des emblèmes, des renvois incontournables, qui façonnent notre vision sur le monde, à la fois au niveau individuel et collectif. L'identité culturelle serait alors une notion-phare de la société moderne, qui transcende l'identité individuelle, mais dont elle retient les lieux communs, les typicités, les stéréotypes qui transgressent les frontières entre les gens.

BIBLIOGRAPHIE:

BLAIS, Marie-Claire, *Augustino et le chœur de la destruction*, Paris, Seuil, 2006, 301 p.

COMPTE-SPONVILLE, André, *Le mythe d'Icare. Traité du désespoir et de la beauté I*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, 311 p.

Le BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*, 5ème édition, Paris, PUF, coll. « Quadrige /Essais Débats », 2008, 330 p.

SONTAG, Susan, *At the Same Time. Essays and Speeches*. Edited by Paolo Dilonardo and Anne Jump. Foreword by David Rieff, London, Hamish Hamilton an imprint of Penguin Books, 2007, 235 p.

SITE INTERNET ERIN CURRIER, http://www.erincurrierfineart.com/contact.html

IDYLLIC IMAGES AND ELEMENTS OF PORTRAIT IN THE WORK OF IOAN SLAVICI

Dorin Sergiu Ursuț
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The research that I propose, entitled "Idyllic images and elements of portrait in the work of Ioan Slavici" targets a detailed analysis of the way in which Ioan Slavici sketch his characters from the portretistic point of view. The desideration of this work is to realise an osmotic relationship between the language of the two arts: the ones from the sfere of literature and the ones from paintings, more broadly put, the relationship between the word and its statuary form of representation. In this research, I will analyze two novels written by Liviu Rebreanu: "Moara cu noroc" and "Pădureanca".

Key words: , art, painting, literature, portrait, idyllic

Introducere

Să mai creezi într-o lume dominată de modele (rigide) este aproape imposibil în cadrul unui univers artistic convențional. Această dificultate este potențată cu atât mai mult cu cât obiectul de artă care nu presupune decât o mică transgresiune estetică asupra realității imediate ajunge să devină neinteresant. Din această cauză, se încearcă mereu conturarea unui spațiu imaginar complet, detașat de orice constrângere obiectivă. Prin urmare, riscul major al artei noi este acela de a ajunge să nu mai fie pe placul oamenilor, întrucât ea exclude cu totul, cum bine a anticipat Mallarmé, *căldura umană*. Simțul pentru biologic începe treptat să fie eliminat din concepția actuală, iar spațiile imaginare pot prinde rădăcini, atât timp cât orice fărâmă de umanitate este exclusă. În centrul operei de artă nu mai stă omul ca un conglomerat compact și veridic de sentimente și atitudini, ci idei abstracte care *se prefac* că întruchipează figuri umane. Raționalul nu mai primează, așadar, cu toate că plăcerea estetică „trebuie să fie o plăcere inteligentă"[1]. Depășirea planului realist, obiectiv și pragmatic, se poate realiza doar prin intermediul iraționalului, halucinației, artificialului etc. Această transgresare completă spre un univers închinat oniricului și ludicului ajunge, însă, să fie privit cu scepticism, întrucât este confundat mereu cu aceleași principii obiective.

Lucrarea pe care o propun, intitulată: *Imagini idilice și elemente de portret în nuvelistica lui Ioan Slavici* vizează o analiză amănunțită asupra modului în care prozatorul Ioan Slavici își analizează personajele din punct de vedere portretistic. Operele lui Slavici vizează legătura dintre literatură, realitate și verosimil. Este influențat atât de literatura germană, maghiară cât și de școala rusă sau scandinavă. Realul se

[1] José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei* în vol. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*. Traducere de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2000, p. 46.

sistematizează în literatură, iar scriitorul hotărăşte care sunt ideile care vor fi transpuse în ficţiune. Ficţiunea va fi raportată la real, acesta fiind prelungit. Dezideratul acestei lucrări este de a realiza o legătură osmotică între pictură şi literatură. În realizarea acestei lucrări se va avea în vedere analiza a două opere reprezentative ale scriitorul transilvănean: *Moara cu noroc* şi *Pădureanca.*

Impactul lui Slavici în literatură

Ioan Slavici este considerat a fi primul mare scriitor modern al Transilvaniei, el întemeind totodată şi o direcţie literară. Titu Maiorescu numeşte această direcţie ,,realism poporan", iar Slavici este cel care deschide calea acestui curent. Acest curent va fi presărat cu anumite trăsături idilice, iar scriitorul ardelean se obligă să analizeze dragostea şi tot ceea ce implică ea, el fiind de altfel un critic al eroticii rurale. Realismul poporan are în centru satul şi târgul de provincie, toate acestea întărindu-se sub egida dimensiunii realist-obiective. Slavici se dovedeşte a fi primul scriitor capabil să arate că sufletul ţăranului nu este atât de simplu cum pare, ci este încărcat de vicisitudinile şi incertitudinile vieţii. El considera că un lucru trebuia să fie înainte de toate bun şi să prezinte o notă de verosimilitate pentru ca din el să reiasă ideea de frumuseţe.

Operele lui Slavici vizează legătura dintre literatură, realitate şi verosimil. Este influenţat atât de literatura germană, maghiară cât şi de şcoala rusă sau scandinavă. Realul se sistematizează în literatură, iar scriitorul hotărăşte care sunt ideile care vor fi transpuse în ficţiune. Ficţiunea va fi raportată la real, acesta fiind prelungit. Din această explicaţie nu trebuie înţeles că opera lui Slavici este doar o copie a realităţii, aceasta reprezentând mai degrabă o imagine a operei respective. El are o relaţie specială cu creaţia sa deoarece gândurile, ideile, sentimentele sunt transpuse în operele sale. Întreaga sa creaţie prezintă trei faze: prima ar fi cea a ,,idilismului şi reveriei"[2], adică o stare bazată mai mult pe oniric, în care personajele sunt meditative, contemplative, cea de-a doua fază este ,,dramatică şi obsesivă"[3] , aceasta vizând o stare de angoasă, o stare de spirit negativă, resimţită şi în rândul personajelor, iar cea de-a treia fază ,,didactică şi instructivă"[4], ne arată că atât scriitorul cât şi personajele sale au ajuns la un nivel superior, ieşind din starea de visare.

Deşi face parte din cei patru mari clasici ai literaturii române, Slavici se află în categoria prozatorilor care cunosc eşecul. În monografia *Ioan Slavici*, apărută în anul 2002, Cornel Ungureanu afirma:

,,Bruioanele lui Caragiale sunt studiate cu îngăduinţă, ale lui Eminescu puse în ramă, ale lui Slavici – nu doar bruioanele, ci şi operele imperfecte – citite cu milă: ca şi cum cititorul ar trebui să fie martorul unui jaf premeditat. Cărţile lui Slavici, cele neomologate de manualul de literatură, ar fi un atentat la timpul nostru de cititori liberi, o crimă la adresa dreptului nostru de fericiţi degustători de proză." [5]

[2] Magdalena Popescu, *Slavici*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977, p. 18.
[3] **Idem**, p.p 18-19.
[4] **Ibidem.**
[5] Cornel Ungureanu, *Ioan Slavici*. Monografie, antologie comentată, receptare critică., Editura Aula, Bucureşti, 2002, p. 7.

Slavici a cunoscut eșecul, dar poate și acest lucru i-a dat puterea să meargă mai departe. Lui Caragiale și Eminescu le erau apreciate ciornele, iar lui i se citeau operele din milă. E trist pentru un scriitor să vadă că munca lui nu e deloc apreciată. Dar cei care cunosc eșecul, vor cunoaște și succesul într-un anumit moment al vieții.

Imagini idilice și portrete convenționale în nuvelistica lui Ioan Slavici

Satul lui Slavici este unul plin de simplitate. Acesta este remarcat prin imaginea bătrânei care apare în ambele ipostaze importante ale operei *Moara cu noroc*. Imaginea idilică apare în momentul în care femeia cu o experiență enormă de viață spune că omul ar trebui să se mulțumească cu ce are și că nu bogăția aduce liniștea într-o familie:

„- Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit. Dar voi să faceți după cum vă trage inima și Dumnezeu să vă ajute și să vă acopere cu aripa bunătăților sale. Eu sunt acum bătrână, și fiindcă am avut și am atât de multe bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care până în ziua de astăzi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică.”[6].

Pictura realizată încă de la începutul acestei nuvele de către scriitor, poate fi asimilită cu imaginea unui oracol grec, desprinsă din pictura lui Michelangelo Buonarroti, intitulată *Fresca Sibila Delfica* (1508-1512):

[6] Ioan Slavici, *Moara cu noroc. Popa Tanda. Budulea Taichii*, Editura Cartex, București, 2000 p. 27.

Asimilarea celor două arte (literatura și pictura) se realizează prin filtrul unui câmp semantic al cuvintelor bine definit de către cei doi artiști, proiectat fiind în sfera vizionarismului. La fel ca oracolul grec din pictura lui Michelangelo, bătrâna din nuvela lui Slavici are un rol de a preveni ceea ce se va întâmpla pe parcursul întregului fir epic, într-un mod profetic. Aceasta reușește să dea o undă de mister nuvelei, avertizând încă de la început cititorii despre sfârșitul tragic care se abate asupra operei.

Idilicul este prezent în întreg începutul nuvelei atunci când atât Ghiță cât și Ana sunt oameni simpli care vin cu gânduri bune. Portretele celor doi pot fi asimilitate cu picturile lui Nicolae Grigorescu, cel care înfățișează cu o mare minuțiozitate și simplitate imaginile unor țărani care doresc să prospere într-un mediu rural. Cel care-i face să se schimbe este paradoxal cel mai linear personaj al literaturii române, Lică Sămădăul, care transformă idilicul în convențional. Din acea imagine inițială a lui Ghiță nu mai rămâne nimic, ajungându-se la momentul în care nici măcar soția sa, Ana, să nu-l mai recunoască.

„Ana se întoarse cu obrajii aprinși de la el și ieși afară ca să-l caute pe Ghiță; dar ea îl văzu departe pe vale în sus călărind spre Fundeni, rămase câtva timp rătăcită în tot trupul, apoi iar se întoarse.

- Așa-i – zise ea zâmbind – s-a dus. Cu atât mai bine!

Lică se ridică și făcu ca și când ar fi voind să plece și el.

- Ce vrei? Întrebă ea.

Nu spuneam că trebuie să plec?

- Să nu umblăm cu vorbe deșerte, îi zise ea. Acu rămâi. Tu ești om, Lică, iară Ghiță nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbătești, ba chiar mai rău decât așa.”[7]

Simplitatea este caracteristică și personajelor din *Pădureanca*, care sunt caracterizate de liniște, de un sentiment de iubire sincer trăit de Simina și Iorgovan, dar care va fi din nou influențat de diferite motive și va merge într-un final spre convențional. Considerată de foarte mulți critici ca fiind un roman, printre care și Ion Breazu, *Pădureanca* este o continuare a temei dezbătute de Ioan Slavici în nuvelele *Gura satului* sau *La crucea din sat* și anume cea a iubirii în universul rural:

„În dosul lui un fluieraș și un lăutar cântau Ardeleana, iar un flăcău de cei cu gura spartă luase cinci fete și le juca. Lumea adunată împregiurul lor izbucnea la toată șoția lui în hohote și iar se stăpânea, ca nu cumva să-i scape vreo vorbă pe neauzite.

Iorgovan, auzind chiotul și hohotele, se întoarse în călcâi, apoi tresări, rămase o clipă nemișcat și se dete câțiva pași înapoi.

Îi trecuse ca o săgeată prin inimă: una dintre cele cinci fete era Simina.

[7] **Idem**, p. 117.

Nu! nu era Simina; era numai o pădureancă, o fată, și pădurencele și fetele mai ales pe la miezul nopții seamănă unele cu altele."[8]

Portretele realizate de către scriitor sunt realizate printr-o simplitate aleasă, ele fiind creionate și transpuse într-un tablou reprezentativ, de mare valoare. Iubirea dintre un sărăntoc și un bogătan este analizată cu mare precizie, iar trăirile acestora sunt trecute pe primul plan. Imaginarul operei lui Slavici se bazează pe aceeași imagine a satului, o imagine care atinge dimensiuni deosebite în scrierea sa. Întâlnim această simplitate a satului atât în pictura lui Ștefan Luchian, dar îndeosebi la Nicolae Grigorescu, un geniu al picturii autohtone. Tablourile care reies din nuvelistica lui Slavici sunt realizate atent și cu precizie de către un artist priceput, prin filtrul unor tușe.

Ioan Slavici rămâne „simbolul emblematic al bărbatului dârz, al omului de caracter care, supus vâltorilor vremii, nu şi-a schimbat nici firea, nici atitudinea şi nici crezul".[9] El rămâne neschimbat în ciuda tuturor vicisitudinilor vieții, un om cu caracter frumos, care acceptă bucuriile și necazurile pe care viața le oferă.

BIBLIOGRAPHY

Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, București, Editura Univers, 1985.

Cenușă, Elza, *Literatură și pictură*, București, Editura Albatros, 1983.

Cubleșan, Constantin, *Ioan Slavici – portret în oglinda timpului*, Conferințele Bibliotecii Astra, nr. 93/2010.

Ortega y Gasset, José, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Editura Humanitas, București, 2000.

Popescu, Magdalena, *Slavici*, București, Editura Cartea Românească, 1977.

Slavici, Ioan, *Pădureanca*, București, Editura Cartex 2000, 2016.

Slavici, Ioan, *Moara cu noroc*, *Popa Tanda*, *Budulea Taichii*, București, Editura Cartex 2000, 2017.

Ungureanu, Cornel, *Ioan Slavici*, București, Editura Aula, 2002.

[8] Ioan Slavici, *Pădureanca*, pp. 26-27.
[9] Constantin Cubleșan, *Ioan Slavici - portret în oglinda timpului*, Conferințele Bibliotecii Astra, nr 93/2010.

LANDSCAPES AND MINIATURE IN THE WORK OF CALISTRAT HOGAȘ

Dorin Sergiu Ursuț
PhD Student, "Lucian Blaga" University of Sibiu

Abstract: The objective of the present communication entitled "Landscapes and miniature in the work of Calistrat Hogaș", is to analyse the way in which Calistrat Hogaș sketches the nature and the landscapes from the pictorial point of view. The purpose of this work is to realize a connection between the language of two arts: literature and paintings. Painting and literature are the arts that complete each other so well that I consider it necessary an exact approach of the ways by which the images in paintings are taken in writings.

Key words: landscape, art, literature, picture, colours, beauty, diary

1. Introducere

A vorbi despre artă, în general, presupune să pui în valoare ceea ce aceasta a lăsat în urmă: frumosul și urâtul. Arta a reprezentat de-a lungul timpului un subiect dezbătut pe larg de către istoriile literare, încercându-se o anumită paralelă între ramurile acesteia. Literatura și pictura sunt două ramuri ce tind să se intersecteze, fiecare dintre acestea dorind să reflecte frumosul și urâtul în esența lor. Imaginile transpuse în pictură cu ajutorul culorilor alese cu mare atenție de către un estet priceput pot fi regăsite și în literatură prin filtrul cuvintelor creionate de un scriitor cu simț estetic.

Artistul nou înțelege cu totul realitatea căreia îi aparține și, din acest motiv, plăcerea sa estetică „emană din acel triumf asupra omenescului"[1]. Condiția artistului actual este rezultatul exploatării la maxim a lumii materiale. Astfel, depășirea constrângerilor de ordin obiectiv este explicabilă. „Poetul începe acolo unde sfârșește omul."[2]. Viziunea sa ajunge să fie, cu alte cuvinte, cu atât mai ingenioasă cu cât reușește să se depărteze mai mult de orice șablon. Realitatea, în ultimă instanță nu este negată, ci doar reconstruită. Nu realitatea este dușmanul principal al artistului, ci tradiția. Arta nouă nu trebuie, totuși, să fie acceptată doar ca singurul refugiu din calea plictisului impus de tradiție, ci ca pe unul din mecanismele care instaurează progresul societății. Logica pe care ea o ascunde tocmai în această *irealitate* reconstruiește noi universe inteligibile și complet detașate de obiectivitate.Plăcerea pe care o simțim la contactul cu astfel de lumi este pur intelectuală și, prin urmare, la fel de rațională ca orice alt aspect al realității de zi cu zi. Din această cauză, poate părea cât se poate de paradoxală (și totuși, cât se poate de

[1] José Ortega y Gasset, *Dezumanizarea artei* în vol. *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2000, p.42.
[2] **Ibidem**, p. 48.

adevărată) afirmația pe care Ortega y Gasset o aduce: amatorul de modă veche „nu cunoaște altă atitudine în fața obiectelor decât pe cea practică, pe cea care ne împinge să ne pasionăm și să intervenim sentimental într-însele. O operă care nu-l invită la această intervenție îl lasă fără niciun rol.”[3]. În ultimă instanță, plictisul devine un barometru pentru starea de saţietate a formelor estetice actuale și singurul impuls care împinge viziunea artistică să se reinventeze.

Lucrarea pe care o propun, intitulată *Peisagism și miniatură în opera lui Calistrat Hogaș,* vizează o analiză asupra modului în care scriitorul Calistrat Hogaș își creează peisagismul în jurnalul de călătorie intitulat *Pe drumuri de munte*. De asemenea se urmărește și punctul de plecare al scriitorului moldovean în realizarea tablourilor sale, precum și relația interdisciplinară dintre pictură și literatură.

2. Hogaș – un continuator al modelului inaugurat de Vasile Alecsandri

Cel care a pus bazele prozei de călătorie în limba română a fost Vasile Alecsandri. Geniul cufundat în culori pastelate este puternic pasionat de călătoriile lungi de peste hotare, dar și de farmecul munților Neamțului și ai Ceahlăului. Această pasiune a fost materializată de scriitor în narațiuni memorialistice cu o tentă autobiografică. Tudor Vianu îl numește pe Alecsandri „un întemeietor al peisajului literar”[4], calitate evidențiată din imaginile care iau amploare în opera sa. Peisajele realizate de către scriitorul moldovean prezintă un adevărat mister, un culoar ce pare desprins din basme, iar călătoriile lungi de care au parte personajele denotă un anumit farmec aparte.

Vasile Alecsandri este un strainic ce nu-și planifică de la început traseul, fiind în permanență convins că planul de acasă nu se potrivește cu cel din târg. Întreaga sa proză se caracterizează prin entuziasmul pur din rândul călătorilor, al peisajelor enigmatice care impresionează pe parcursul drumului, dar și a descrierilor abundente ce se revarsă asupra priveliștilor ce-i înconjoară pe călători. În descrierea Moldovei, Vasile Alecsandri a fost influențat de un alt scriitor moldovean, Dimitrie Cantemir, cel care a reușit să construiască o imagine de ansamblu asupra Moldovei în opera sa, *Descriptio Moldavie* (1714). Dimitrie Cantemir a fost deschizătorul de drumuri în această specie. Dacă Vasile Alecsandri este cel care a pus prima piatră pentru a construi castelul, Dimitrie Cantemir este cel care curăță excesul, nefolositorul și lasă pajiștea netedă și numai bună de construit. Prin descrierea realizată de primul cuceritor al teritoriului prozei de călătorie se reflectă o imagine panoramică a plaiurilor moldovene, o viziune care este menită pentru valorificarea folclorului și a etnografiei. Aceste tipare au fost preluate și de Vasile Alecsandri care duce mai departe ceea ce Dimitrie Cantemir a creat:

„Alecsandri găsește oriunde s-ar afla, ca mai târziu la Sevastopol și Avignon, acele puncte de observație – creasta malului stîncos al insulei Prinkipo, vîrful muntelui Bulurlu – oferind, mai mult decît simple panorame, vederi superbe, magnifice, ale Orientului în succesiunea de insule, munți, coline, mare – pretutindeni mare, imensă și scînteietoare, iar departe, în zare, bănuiala de drum ducînd spre Meca”[5].

[3] **Ibidem**, p. 32.
[4] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Orizonturi, 2010, p. 81.
[5] Doina Curticăpeanu, *Vasile Alecsandri – prozator*, București, Editura Minerva, 1977, p. 27.

Acea desfățare a călătorului de a reda farmecul naturii și al priveliștilor ce se abundă în jurul său se remarcă din monologul scriitorului ce se dovedește a fi o confesiune, având rolul de a-și exterioriza eul:

„Călătoriile lui urmează spiritul acelora ale lui Al. Dumas, foarte gustate atunci, imitate de Ed. About. Călătorul are o predispoziție statornică, de categoria spiritului critic, de a nota grotescul și pestrițul, fără a strica impresia de studiu a tabloului, o pretenție de <<humour>> flegmatic”[6].

Acest tip de confesiune, sau mai bine zis de jurnal de călătorie, a fost preluat mai târziu de către un alt scriitor moldovean, Calistrat Hogaș, cel care prin talentul și harul său a reușit să redea bogățiile și frumusețile Moldovei, nedescoperite până atunci. Specia care a avut cel mai mare efect asupra felului în care a fost creată opera hogașiană este povestirea *O primbare la munți* (1844). Cel care pornește spre aventură este omul-călător, care se avântă pe plaiurile mioritice, cu dorința de a descoperi natura în forma ei primitivă. Pe acest om-călător îl regăsim și în opera hogașiană, acolo unde naratorul-personaj se identifică cu însuși scriitorul.

În narațiunea lui Vasile Alecsandri, entuziasmul este cuvântul definitoriu. Întreaga operă este însoțită de acea plăcere maladivă, atât a lui cât și a însoțitorilor săi, de a descoperi lucruri noi sau vechi. Aventura este una ce se dovește a fi lungă, prin prisma tergiversării acesteia, coroborată cu misterele peisajelor ce aveau să se avânte asupra călătorilor. Precum în povestirea în ramă *Hanu Ancuței* (1928) de Mihail Sadoveanu, tovarășii de călătorie ai scriitorului devin pe rând povestitorii unor întâmplări ce tind să întrețină suspansul călătoriei. Drumul interminabil ce trebuia să dureze doar câteva ore se regăsește cu prisosință și la Hogaș, cel care a fost numit de către critici în nenumărate rânduri *un poet nestrămutat al naturii,* acesta fiind un „nesătul” admirator al naturii. Relația celor doi scriitori cu natura este una specială, iar timpul nefiind o problemă semnificativă pentru niciunul dintre ei:

”Plăcerea de a nara se aliază la V. Alecsandri cu o intuire a mișcării în spațiu și cu o reală deprindere în desenarea portretelor, însă un argument pentru a-l cita pe Hogaș. Spațiul mănăstirii și o ambianță generoasă inaugurează orele povestirilor: a călugărului și apoi a doi dintre cei trei prieteni ce îl însoțesc în excursia la mănăstire: <<Astfel se istorisiră între noi următoarele anecdote>>. Ele nu sunt dealtfel anecdote decît într-o accepțiune care numește nucleul epic cu termenul utilizat de Vasile Alecsandri”[7].

Două motive sunt împrumutate de Calistrat Hogaș din povestirea *O primbare la munți*. Primul este motivul moșneagului din Vrancea care povestește legendele locului, iar cel de-al doilea este întreruperea acestuia de către natura primitoare, cea care a reușit să-i estompeze din mreaja istorisire. În scrierea lui Calistrat Hogaș, aceste motive se

[6] G. Călinescu, *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent,* București, Editura Minerva, 1982, p. 317.
[7] Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, București, Editura Minerva, 1976, p.61.

materializează prin cei doi tovarăși ai săi, Sgribincea și Huțan. Lumina ocupă un loc special în operele celor doi autori, o lumină protectoare pentru drumeți. Aceasta reușește să le faciliteze misiunea și să inoveze priveliștile ce urmau să prindă contur, izvorâte parcă dintr-un basm:

„Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abie se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriții, ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede; și deodată, când soarele s-au ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriții au steclit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munții nalți și tufoși ce o împrejură, cu satele sale sămănate pe costișe ca niște giucării și, într-un cuvînt, cu tot farmecul care împodobește natura sa mîndră și sălbatică”[8].

Un aspect ce trebuie evidențiat în proza de călătorie a lui Vasile Alecsandri și împrumutat mai apoi de către Calistrat Hogaș este acea persiflare continuă în realizarea portretelor dar și a sentimentalismului ce duce în finalul povestirilor spre parodie. Deși Hogaș era un „orășean deghizat”, atașamentul față de lumea ghiorlanilor și a mediului rural era unul neobișnuit. Pentru prozatorul novice, muntele este considerat un loc de repaus dar și de liniște interioară, unde aerul tare și natura virgină reprezintă o cale de ieșire din lumea de toate zilele.

Constantin Ciopraga vede în Calistrat Hogaș un romantic, un autodeclarat „amant nestrămutat al naturii”[9], din paginile sale răzbătând o anumită originalitate în legătură cu perspectiva naturii, cele mai semnificative scene și episoade desfășurându-se într-un cadru subiectiv. Relatarea evenimentelor este concepută cu foarte mult calm și cu foarte multă grijă în privința redactării, criticul fiind convins că scriitorul nu dorea să piardă nici măcar cel mai crud amănunt plastic sau auditiv. Descrierea sa este plină de sonoritate și culoare, iar senzațiile umane sunt arondate văzului. Pădurea, văzută de Calistrat Hogaș, este reliefată în două feluri: estetic ca expresie plastică a forței și etic drept reper care face trimitere la libertatea pură a bunului sălbatic:

„Mergeam tăcuți, și cu noi tăcea întreaga fire. Nici un murmur de pîrău, nici un ciripit de pasăre, nici o șoaptă de vînt, nici un clătinat de Frunze nu tulbura liniștea adîncă a pădurilor ce străbăteam. Fagii înalți cu trunchiuri albe și cu crestele lor stufoase, neclintiți și rari, treceau pe lîngă noi.”[10]

Liniștea de care au parte călătorii denotă o stare de relaxare, o pace interioară, venită la momentul potrivit. Pădurea reprezintă locul în care omul își regăsește pacea sufletească, iar copacii înalți au funcții apotropaice, în special de alungare a „gândurilor necurate”. Natura ia amploare în opera scriitorului, reflectând puteri supranaturale, profesorul de latină oscilând necontenit:

[8] Vasile Alecsandri, *Călătorii*, București, Editura Minerva, 1975, pp. 33-34.
[9] Calistrat Hogaș, *Pe drumuri de munte*, prefață de Constantin Ciopraga, București, Editura Tineretului, 1965, p. 13.
[10] ***Ibidem***, p. 49.

„între real și fabulos, << îndoita alcătuire>> a structurii sale sufletești ducînd la felurite contraste. Fermecat de natura prietenă, fantezia cheamă totuși, din cînd în cînd, tristețea. Cauza? Splendoarea naturii mereu tinere contrastează cu efemeritatea omului.”[11]

Sufletul omului predominat de trecerea timpului se oglindește în natura schimbătoare, deoarece acesta, chiar dacă suferă anumite etape de maturizare, rămâne unul tânăr. Singurul aspect care se schimbă este cel de ordin fizic, care devine cu timpul unul degradat și uzat. Dacă proza de călătorie a lui Vasile Alecsandri a putut fi asemănată de către G. Călinescu cu rațiunea intelectuală a scriitorului francez Alexandre Dumas, pasiunea lui Calistrat Hogaș pentru călătorie poate fi comparată și identificată, până la un punct, cu aceea a scriitorului Jules Verne din considerentul că ambii scriitori au introdus în operele lor latura geografică a descrierilor. Prin entuziasm, prin iubirea continuă a priveliștilor, dar și prin primitivitatea naturii în concordanță cu omul-călător, cei doi scriitori români urcă pe una dintre treptele cele mai înalte din literatura noastră, fiind considerați pe bună dreptate niște adevărați *pictori ai munților* și ai *portretelor literare*.

3. Peisajul hogașian

Descrierea ocupă un loc important în opera lui Calistrat Hogaș, iar acest aspect nu poate fi ocolit, chiar dacă mulți cititori îl consideră ca fiind unul „obositor”, iar pe alocuri plictisitor. Prin topografie, Calistrat Hogaș ne evocă numeroase detalii prin înlănțuirea unor însușiri și caracteristici, reușind să reflecte realismul acestora. Interacțiunea acestuia cu natura primitoare se dovedește a fi una benefică pentru scriitorul moldovean. Acesta reușește să creeze tablouri desprinse parcă dintr-o lume ireală, pictând pe pânză cu ajutorului lexemelor senzațiile trăite și simțite. Tzvetan Todorov afirmă că în nucleul unei opere literare apare o înlănțuire de aspecte ce se regăsesc în câmpul semantic și nivelul frazeologic:

„un eveniment va fi considerat element sintactic în măsura în care el face parte dintr-o configurație mai largă, în măsura în care el întreține relații de contiguitate cu alte elemente mai mult sau mai puțin apropiate lui. În schimb, același eveniment se va constitui element semantic din clipa în care el va fi comparat cu alte elemente, asemănătoare sau opuse lui, fără ca între acestea și el să se stabilească însă o relație imediată. Semantica ia naștere din paradigmatic așa cum sintaxa are la bază sintagmaticul”[12].

Un astfel de demers se realizează și în jurnalul de călătorie al lui Calistrat Hogaș, acolo unde semantismul și sintagmaticul ocupă un loc important în evidențierea descrierilor. „D.Hogaș e un descriptiv și natura ocupă primul plan al operei sale. D-sa o simte prin toți porii și e stăpînit de farmecul ei.”[13] Prin prezența numeroaselor figuri de stil, dar și prin acuratețea acestora izvorâte în frazele lungi, Calistrat Hogaș se asemănă,

[11] ***Ibidem***, p. 14.
[12] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura Univers, 1973, pp. 113-114.
[13] Jana Balacciu, *Calistrat Hogaș*, București, Editura Eminescu, p. 35.

așa cum George Topîrceanu remarcă, cu un scriitor ce are „un mic strănepot, după o eclipsă de veacuri, dar în linie dreaptă, al lui Homer.”[14] Remarcabile sunt la Hogaș claritatea redării descrierii și reflectarea comuniunii omului cu natura, procedee care nu-l pot situa pe Calistrat Hogaș decât pe treptele fruntașe ale literaturii române. Pasionat de călătoriile lungi din zonele muntoase, Calistrat Hogaș este unul dintre scriitorii care preferă să călătorească pe jos, fără a folosi alte mijloace de transport, cu scopul de a identifica peisajele ce „răsar” din natură. Una dintre tehnicile sale de bază în realizarea descrierilor peisagiste este marcată de *hiperbolizare*. În evocarea unui răsărit, Calistrat Hogaș se folosește de aproape orice mijloc de descriere în încercarea de a relata un peisaj cât mai plăcut pentru cititor:

„Ne aflam acum pe înălțimile cele din urmă ale Hălăucei. În depărtare răsăritul imens ardea în valurile de foc ale zorilor, iar soarele, ca o colosală sprinceană de aur curat, se rîdica de după linia neagră și ondulată a munților vaporoși. Umbrele se grămădeau în apusul încă în amurg și grăbite se aruncau în haosul altor lumi. Din văi, negurile adormite începeau să se înalțe, trezite de întâile raze ale dimineții; ici-colea, din adâncuri, coloane sure de fum se îndreptau spre ceruri topindu-și creștetele lor în văzduhul luminos și limpede.”[15].

În descrierea despre care am vorbit mai devreme, Calistrat Hogaș se raportează la fiecare părticică întâlnită în natură. El încearcă să le umanizeze și să le redea viață, în încercarea de a facilita comuniunea omului cu natura. Epitetul este figura de stil des întâlnită în descrierea hogașiană, remarcat prin prezentarea „răsăritului imens” și a „negurilor adormite”, acolo unde „alegoria i se asociază”[16]. Însă în momentul în care epitetul dispare, avem de-a face cu o hiperbolizare, căreia Calistrat Hogaș îi atribuie un sens mai larg, lucru observat și de criticul Tudor Vianu. Prin hiperbola „colosala sprinceană de aur” se evidențiază din nou *gigantizarea*. Prin această figură de stil, scriitorul zugrăvește atent creațiile lui Dumnezeu în încercarea de a le idealiza. Peisajul ce răsare din descrierea lui Calistrat Hogaș merge spre o latură a fabulosului, parcă desprins dintr-un basm cu prinți și cu prințese.

Un alt aspect demn de urmărit în descrierile hogașiene este acela referitor la muzicalitatea pe care călătorul nostru o impune în creionarea unui peisaj:

„Brazii suri și neclintiți, cu trunchiuri netede și goale, se ridicau încremeniți și drepți pînă la înălțimi amețitoare, iar din bolta ciuruită de umbra neagră-verde, alcătuită de crengile îmbrățișate sus de tot, ca prin o sită deasă, se cerneau în liniștea largă a pădurilor picături de cer albastru și fulgi nestatornici de lumină aurie cădeau peste mine pretutindeni. De jur-împrejur, privirea ți se oprea pe fundul pădurii, ca pe un zid de umbră depărtat; ai fi zis că te afli sub o imensă boltă de templu, sprijinită de mii de coloane, din înălțimea căreia, cu greu mai străbătea înlăuntru lumina ogivală a cerului. Cheptănușii mici și negri cu gulere roșii și verzi lunecau în spiralele tăcute și iuți pe trunchiurile arborilor în sus; veverițe negre și roșii, cu cozi stufoase și lungi, din încheietura înaltă a unei crengi își cumpăneau zborul spre copacul dimpotrivă; ciocănitori și ghionoaie cu

[14] Tzvetan Todorov, op. cit., p. 31.
[15] Calistrat Hogaș, op. cit. p. 63.
[16] **Ibidem**, p. 75.

pliscuri de oțel tocau în arbori și pădurea răsuna larg a sec... Peste creștetul înalt al brazilor luneca vîntul ca un rîu nevăzut și, tăindu-se în frunza lor ascuțită, trimitea pînă în depărtare tînguioase și prelungi glasuri de orgă. Din toate părțile tăcerea solemnă, de pretutindeni liniște sfîntă..."[17].

Acestă muzicalitate pe care scriitorul nostru o impune în scrierile sale trimite spre o latură mai romantică a scrierii sale. Simbolul ciocănitorii, dar și cel al perseverenței sunt procedeele care se regăsesc în acest fragment, practici utilizate de narator în încercarea de a realiza comuniunea dintre brazi și viețuitoarele zburătoare. Ciocănitoarea reprezintă un aspect pozitiv al naturii. Prin ea, copacii sunt protejați de insecte, iar pentru a-i întoarce favoarea aceștia îi oferă un culcuș. Coloristica peisajelor sale se face simțită. Prin culoarea albastră, scriitorul își arată latura liniștitoare, a unui calm predominant. Prin natură, Calistrat Hogaș își găsește alinarea și refugiul lăuntric de care are mare nevoie. Această alinare era una necesară pentru scriitorul moldovean din considerentul de a uita de viața zbuciumată pricinuită de mediul urban în care a trăit. O altă culoare ce predomină în descrierea de mai sus este roșul. După cum știm, aceasta simbolizează sensibilitatea celui care examinează, în cazul de față, al scriitorului-personaj. Iubirea pe care Calistrat Hogaș o transmite naturii nu mai reprezintă un secret. El mereu a fost fascinat de bogățiile și secretele acesteia chiar dacă nu e un mare cunoscător. Prin implementarea acestei culori, scriitorul încearcă să atragă atenția asupra „chieptănușilor mici și negri cu gulere roșii" în încercarea de a reflecta hărnicia acestora și traiul lor de supraviețuire. Prezența arborelui face referire la viața lungă, o viață la care viețuitoarele tind să o atingă. Prezența non-culorii alb are rolul de a reflecta o stare și o proiecție pură. Albul transmite și o stare de pace între natură și om, în încercarea de a se realiza un echilibru. Această pace poate să rezume acceptarea omului de către natură și adaptarea lui într-un univers sălbatic. Non-culoarea negru este și ea bine conturată de către scriitor, paletă pe care o observăm la descrierea veveriților. Chiar dacă sunt o companie plăcută, ele ascund în interiorul lor a anumită amărăciune marcată probabil de traiul lor scurt. Reflectarea luminii presupune șansa la viață, dar și deslușirea unor spații terestre enigmatice. Prin ea se proiectează calea spre eliberare a sufletului, dar și speranța de a descoperi „noul". Toată această stare de melancolie reflectată de către Calistrat Hogaș poate fi însă distrusă de către furia unui vânt ce încearcă să-și arate supremația prin producerea unei panici. Tudor Vianu afirmă în studiul său, *Arta prozatorilor români,* că scriitorul moldovean se folosește de câteva accepțiuni ce țin de clasicism. Prin această observație, criticul îl aseamănă pe Calistrat Hogaș cu Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri „numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează – după cum am văzut – cu imagini individualizatoare, cu profonzimea colorii picturale [...]"[18].

Calistrat Hogaș este unic prin felul în care își descrie drumul de la începutul călătoriei și până la final. Hogaș este un adevărat maestru în realizarea personajelor sale, un pictor al literaturii române care dorește mereu să impresioneze prin exactitatea reflectării. Este un peisagist convins, care mereu își laudă propria țară pentru care ar lăsa totul în urmă doar de dragul de a o admira și de a o redescoperi. Hogaș este un iubitor de diversitate! În opera lui întâlnim foarte multe procedee stilistice, morfologice sau sintactice, estetice sau mai puțin estetice, toate restrăgându-se în fraze creatoare de

[17]**Ibidem**, p. 133.
[18] Tudor Vianu, op. cit., p. 75.

descriere. Hogaș se folosește de caricatura, de duplicare sau de recurență, depășind modelul inițial, creându-și un sistem propriu.

BIBLIOGRAPHY

Ortega y Gasset, José, *Dezumanizarea artei şi alte eseuri de estetică*, București, Editura Humanitas, București, 2000.

Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura Orizonturi, 2010.

Curticăpeanu, Doina, *Vasile Alecsandri – prozator*, București, Editura Minerva, 1977.

Călinescu, G., *Istoria Literaturii Române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1982.

Vlad, Ion, *Povestirea. Destinul unei structure epice*, București, Editura Minerva, 1976.

Alecsandri, Vasile, *Călătorii*, București, Editura Minerva, 1975.

Hogaș, Calistrat, *Pe drumuri de munte*, București, Editura Tineretului, 1965.

Todorov, Tzvetan, Introducere în literature fantastică, București, Editura Univers, 1973.

Balacciu, Jana, Calistrat Hogaș, București, Editura Eminescu, 1976.

Ciucă, Valentin, Pe urmele lui Calistrat Hogaș, București, Editura Sport – Turism, 1981.

Hogaș, Calistrat, Pe drumuri de munte, prefață de Ilie Dan, București, Editura Albatros, 1986.

A CONTEXT OF VIOLENT EVENTS – THE HOUSE GUN

Diana Stoica
Assist. Lecturer, PhD, University Politehnica of Bucharest

Abstract: South Africa is a country of vigilantism, of violent news on TV presented as frequently as the weather forecast, of taxi drivers shooting one another for the few clients who want to have a ride, of quarrels much too often settled with a gunshot. Different manifestations of violence on a political or private level, arising either from the State or within families or communities are presented in The House Gun, as they are linked in a cycle of violence, a repetitive act impossible to interrupt.

Keywords: vigilantism, violence, political, communities, political;

The "inhumanity of the old regimes assault upon body and mind, its beatings, interrogations, maimings and assassinations" cultivated a feeling of cruelty, of being insensitive to pain (Gordimer 1998:142).

The State reiterates the act of violence when its representatives – the court of Justice – decide on Death Penalty, which makes the Sate a murderer, "hanging its victims in the early morning in Pretoria" (128). The court represents not only the State but also "the collective morality of a nation" (128), and thus, the decision that South African people makes to continue the cycle of violence. "The State's right to kill" (128) is only one of the links in the reiteration of violence.

The court rejects the excuse of what Harald calls a "collective phenomenon" of violence for Duncan's act, but recognizes the "common hell of all who are associated with it" (143). In trying to understand this personal act, Duncan's parents connect it to wider political and societal violence, State violence which "under the old, past regime had habituated its victims to it … People had forgotten there was any other way" (50). Harald sees present-day violence (car hijackings, taxi wars and Duncan's own crime of passion) as the result of the "inhumanity of the old regime's assault upon body and mind" (142). Violence is a habit that has survived beyond its time, both in "the hut burnings and assassinations of atavistic political rivalry in one part of the country" and in "the hijackers who take life as well as the keys of the vehicle, the taxi drivers who kill rivals for the patronage of fares", giving "license to a young man to pick up a gun that's to hand and shoot in the head a lover" (142).

Although violence is the air that Johannesburg breathes, Duncan's crime is not ignored, as it does not belong to 'the random violence' of the city. In fact, it captures public interest mainly because "the street killings […] are of no interest, happening every day' (184-5). Hamilton Motsamai, Duncan's lawyer, explains that this crime belongs with all the other crimes happening every day", and they all "arise out of the misuse of

freedom by making your own rules" (270). Yet, the public is more interested in crimes committed by white people, especially when there are no racial implications, only a sexual triangle relationship.

Gordimer criticizes the fact that violence is repeating itself and is a form of communication in the city of Johannesburg. Violence must be understood on a social level, beyond individual experiences, affecting not only the perpetrators and their victims but also everyone who "gathers against it […] in some sort of mutually constructed shelter, the cellar of the other kind of war, from the bombshells of existence" (86).

The city's beggars looking for their daily bread, its boys with "glue-sniffer's plastic bottle half-stuffed under the neck of his garment" (180), its smell of "urine and street-stall flowers" (278) are traits that make it similar with other metropolises around the world. What makes it different is the way its people learn to reconcile with the past and deal with the present. This "jagged end of a continent" (278) has offered plenty of positive examples that are worthwhile following.

Many analysts of the post-Apartheid period (Sue Kossew among them) raise the question of how the atrocity of the crime of Apartheid and other crimes of the past affects the way 'ordinary' crime is viewed and if post-Apartheid South Africa has succeeded in its attempt to become a more compassionate society. Gordimer's novel and essays of the period may partially answer these questions: keeping a gun as a 'house pet' and admitting to murder without remorse are two of the numerous downsides of being used to crime, as it is 'our daily bread'. The gun kept for protection turns into a means of destruction and it may be seen as a symbol of governmental structures turned against the very people who chose it for safety and protection.

Barbara Temple-Thurston (1999:150) notices that Gordimer explores the nature of violence, starting with its sources, its context, its manifestations and its outcome. "Violence is seen as a contamination. It spreads like a disease through close association" and it infects the white couple that seemed to be immune. In a conversation with Stephen Clingman (1992:142), Nadine Gordimer underlines the main causes for violence in South Africa: "the ghastly backlog on education. And the backlog in housing". Its citizens need to be treated with 'patience and forbearance' as we are looking at another country. The consequence of this 'awful event' is empathy on both sides: those who are involved in an act of violence and those who witness it from a distance.

The issue of murder is introduced at the very beginning of the novel: when it is disguised in the phrase: "Something terrible happened"(Gordimer 1998:3). At first, 'murder' is an obscene word and the parents utter it with shame, as they can only understand street muggings or car accidents. The second stage in the perception of murder is that nothing can compare to it: murder is beyond the pains and aches of the human body. The third step is denial: despite Duncan's testimony and the evidence collected from the crime scene, the parents refuse to accept that their son is the criminal, "…that Duncan's killed. I can't, can't even hear myself say it" (43), and the trial seems "preposterous, a ghastly mistake" (49). Someone else must be to blame, as their son "could not have performed […] the final act of all human acts, the irreparable one, the irreversible one" (57). Being half of his mother and half of his father's DNA - "he's you and me, isn't he" - Duncan could not have committed murder (61). Finally, the criminal

act must be understood in the context of life and human beings must renounce to the "petty rituals of living" (11).

Harald and Claudia Lindgard are caught in the streams of violence unleashed by their son's hidden desires and his uncertainty in a love relationship, and thus they feel like "two creatures caught in the headlights of catastrophe" (128). The event that they could not imagine in their lives has become their entire life. Both parents express their need to explain Duncan's violent act by remembering his childhood: "Someone must be to blame" (66) is a repetitive thought throughout the novel. They realize that they can neither know nor understand the primal despairs and drives of their son. Harald suddenly feels linked to other violent events in the world, "his own life no longer outside but within the parameters of disaster. The news was his news" (28). Claudia, on the other hand, prefers to think that "private disaster means to drop out of the world" (28). A reassessment of the world to which they were used is compulsory in order to make sense of violence: Harald reassess his religion, while Claudia judges her humanistic beliefs. For Harald, the news "eclipsed the sun and shut off the air of all he had learnt" and he has to reconsider his 'knowledge of human beings', his work, his emotions and pleasures, his relationships with Claudia, Duncan and his close friends. Unfortunately, he cannot discard the feeling of guilt for his son's deeds, as his son did with the gun on that evening "when something terrible happened" (183).

The loss of identity forces them to rediscover their own son by a reassessment of their entire lives: they use their past in order to understand their present. They are representative of an entire society faced with reconciliation, exposure, and uncovering hidden crimes, a society that re-examines itself by reconsidering basic moral and ethical principles.

The Lindgards are ignorant of crimes and, understandably, try to keep away from violence. Thus, the fact that they are no longer part of "the other side of privilege" means a displacement from their comfortable suburban existence and a change of status, as they have "no chance of remaining where they had been, surviving in themselves *as they were*" (127).

Being parents who can only hope that their son escapes death penalty, they feel powerless, helpless and their only connection is to those from 'the Other Side' of privilege, is Motsamai, the black lawyer defending Duncan. The black person becomes not only more helpful but also more powerful than the former privileged white couple. This power shift is expressed in the novel as "an ironic failure of the old structures of discourse in these changed times" (Kossew 2004:160). "The black man will act, speak for them. [The Lindgards] have become those who cannot speak, act, for themselves" (Gordimer, 1998:89).

Duncan's crime is not seen as a result of logical calculations, but merely as a consequence of the violence people have to face every day and thus they learn to protect themselves by owning a gun and learning how to shoot. Although the murder of Carl Jespersen is not necessarily related to South Africa, the South African Context cannot be ignored.

Bilbliography

Clingman, St. 1992. 'The future is another country. A conversation with Nadine Gordimer and Stephen Clingman' in *Transition*, No. 56, Indiana University Press, pp 132-150. Available at http://www.jstor.org/stable/2935046 Accessed 21.07.2010.

Kossew, S. 2004. 'A State of Violence: The Politics of Truth and Reconciliation Gillian Slovo's *Red Dust* and Nadine Gordimer's *The House Gun*' in *Writing Woman Writing Place*. London: Routledge, pp. 150-163.

Medalie, D. 1999. 'The Context of an Awful Event: Nadine Gordiner's *The House Gun'* in *Journal of Southern African Studies*, vol.25, no.4, December 1999, pp. 633-644.

Temple-Thurston, B.1999. *Nadine Gordimer Revisited.* New York: Twayne Publishers.

SATIRICAL ART, IRONY AND CRITICAL LANGUAGE IN THE PHILOSOPHICAL TALES OF FRANÇOIS-MARIE AROUET (VOLTAIRE)

Ana-Elena Costandache
Lecturer PhD, "Dunărea de Jos" University of Galaţi

Abstract: Voltaire's immense literary output brings together several genres, especially philosophical tales, historical and scientific works and prodigious Letters. On the one hand, it is in the epistolary genre that the writer has formed his style; on the other hand, it is through philosophical tales that he has forged his talent. As a writer of philosophical histories, Voltaire was able to take advantage of the comic and the fine irony. He goes from exaggeration to absurdity, showing and demonstrating his satirical art, of which he has the "master par excellence". As a result of these, we propose in this study to highlight the bold style and the methods used by Voltaire (irony, parody, satire, language-game and word games, direct or veiled criticism) to develop his philosophical spirit and his criticism of the society, the political system and the religion of his time.

Keywords: satire, irony, critical, philosophical tales, Voltaire.

Les contes philosophiques de François-Marie Arouet (Voltaire) sont parus dans une époque de gloire de la pensée critique – l'époque des Lumières. Ses écrits sont encore beaucoup connus et lus grâce à leur valeur pour « le patrimoine » de la littérature française.

En tant que conteur, Voltaire a tiré profit de son art critique et ironique. Sa prédilection pour le comique est basée sur les jeux de langage, les mots de sens contraires, l'absurdité et l'exagération. Par l'intermédiaire des mots contraires, l'auteur a offert à son public lecteur l'essence de ses contes. En outre, il a dévoilé souvent les absurdités de la vie et des situations où se trouvaient ses personnages. Son art consiste à raconter, d'abord, des événements logiques au lecteur, pour qu'il les renverse, ensuite, vers l'absurdité, en utilisant l'ironie, la satire et les figures de style qui lui sont chères, telles que la litote, l'oxymore et l'hyperbole. C'est ainsi qu'on connaît Voltaire : d'après son art critique, pamphlétaire et philosophique. Le rire s'avère être, chez l'auteur, un petit « accessoire » qui « naît du sentiment de supériorité morale ou physique »[1], car « Voltaire aime les comédies où l'on rit ; encore faut-il qu'on rit avec décence. »[2]

Les contes voltairiens les plus connus sont *Candide ou L'Optimisme*, *Zadig ou La Destinée*, *Micromégas*, *L'Ingénu*. L'auteur a choisi d'user de ses contes pour critiquer les maux et les défauts de son siècle, en utilisant une variété d'aspects qui visent le style ironique, les jeux de langage et le langage critique.

[1] Hobbes, Thomas, *Léviathan,* Sirey, Paris, 1971, pp. 53-54.
[2] Van Den Heuvel, Jacques, *Voltaire dans ses contes*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 24.

Les contes philosophiques de Voltaire visent, en particulier, trois objectifs : la société, le système politique et la religion.

1/ La critique de la société : selon Voltaire, la société est fondée sur l'autorité abusive des intellectuels, la suprématie de l'argent et le respect de la noblesse. Quant au prestige des intellectuels, dans *Zadig*, on retrouve la satire des médecins : le « grand médecin Hermès » déclare que les plaies de l'œil gauche du héros sont incurables, mais deux jours après, il guérit Zadig (chapitre I). Voltaire se moque également d'un savant qui avait composé treize volumes sur les propriétés du griffon, alors que cet animal n'existe pas (chapitre IV).

Dans *Micromégas*, le Saturnien, étant fort instruit, se trompe plusieurs fois parce qu'il reste prisonnier des préjugés : désorienté par les différences entre Terre et Saturne, il croit que notre planète est inhabitée, puis qu'elle n'est habitée que des baleines (chapitre IV). Dans le chapitre VII du même conte, Voltaire se moque de la plupart des théories sur la nature de l'âme, théories qui sont énoncées par des savants qui s'expriment en des termes prétentieux.

Dans *Candide*, la sottise se trouve parfois dans les salons très brillants de Paris. Ce ne sont en fait que des « plaisanteries dont la plupart sont insipides, de fausses nouvelles, de mauvais raisonnements, un peu de politique, et beaucoup de médisance » (chapitre XX). Les savants ne valent pas mieux : lors du passage de Candide à Bordeaux, l'académie de cette ville lance un concours pour déterminer pourquoi le mouton ramené de l'Eldorado est rouge. Un pédant remporte le prix en démontrant « par A, plus B, moins C divisé par Z, que le mouton devait être rouge, et mourir de la clavelée » : les mathématiques lui servent à prouver n'importe quoi (chapitre XX).

L'arrogance des nobles est plus évidente dans les contes voltairiens. Les nobles se distinguent par l'absence du sens moral, tel que le baron de Thunder-ten-tronckh, qui refuse e mariage de Candide avec sa fille, Cunégonde. Dans le chapitre XIII, le gouverneur de Buenos Aires, en profitant de son mon, parle avec « le dédain le plus noble ». Dans *Zadig*, on a une situation similaire quand le seigneur Orcan croît que tous est permis parce qu'il est le neveu d'un ministre.

Le pouvoir de l'argent affecte les relations humaines. Les riches et les nobles croient que tout leur est permis et, à cause de leur égoïsme, ils n'aident pas les pauvres. Les relations humaines qui reposent sur l'argent, conduisent à exploiter les hommes en formant l'esclavage et la prostitution. *Zadig* est un exemple clair du règne de l'argent. Quand le personnage est riche et puissant, il est aimé, admiré, soutenu par tous. Quand il est pauvre, personne ne l'aide, ni le connaît. C'est ce qui résume, dès le début du conte, la phrase « Zadig, avec de grandes richesses, et par conséquent avec des amis, ayant de la santé, une figure aimable, un esprit juste et modéré, un cœur sincère et noble, crut qu'il pouvait être heureux » (chapitre I).

Dans le chapitre XIII, les prêtres des étoiles sont furieux que la cruelle pratique du bûcher des veuves soit abolie, parce qu'ils s'enrichissaient en récupérant les bijoux des femmes brûlées après la mort de leur mari, alors que Arbogad, valet ambitieux mais sans appui, se met à voler pour s'enrichir. Il construit une petite armée à son service et se réjouit avec cynisme de la guerre civile qui ravage Babylone, car ces troubles favorisent

les pillages (chapitre XIV). Dans le chapitre XV le pêcheur raconte à Zadig comment des juges cupides l'on quitté de ses dernières ressources.

Dans *Candide*, les héros masculins sont souvent volés, alors que les fémmes deviennent des esclaves prostituées : « Nous étions, après les diamants et l'or, ce qu'il avait le plus précieux. »[3] Paquette se prostitue pour survivre, Cunégonde quitte Candide pour devenir la maîtresse du gouverneur de Buenos Aires et la marquise parisienne se donne à Candide pour quelques diamants.

2/ La satire politique est attestée par les abus de pouvoir des rois et des courtisans, les injustices de la justice et la guerre. Les monarques abusent souvent de leur position. Tout comme les moralistes (La Bruyère par exemple), Voltaire dénonce les bassesses des courtisans. Dans *Candide*, le gouverneur de Buenos Aires, qui représente le roi d'Espagne dans la colonie américaine, utilise son pouvoir pour éloigner le héros de Cunégonde, qu'il espère séduire. Dans *Zadig*, les trésoriers volent. Les courtisant passent leur temps à se jalouser et, de peur qu'ils ne perdent pas la faveur du prince, ils oublient les injustices que le souverain commet : « Je n'ai jamais vu qu'un courtisan ait parlé avantageusement d'un ministre disgracié contre qui son souverain était en colère », affirme le roi Moabdar dans le chapitre V.

Pour Voltaire, le responsable de la guerre reste le roi, qui satisfait ses plaisirs sans tenir compte de la volonté du peuple. Dans *Micromégas* les foules de chrétiens et de musulmans se massacrent pour « quelques tas de boue », au profit des monarques qu'ils n'ont jamais connus. Le conte met en évidence le cynisme des gouvernants, « barbares sédentaires qui, du fond de leu cabinet, ordonnent, dans les temps de leu digestion, le massacre d'un million d'hommes »[4] (chapitre VII). Dans *Zadig*, la jalousie et la folie du roi Moabdar est la cause des conflits politiques et une bonne raison du prince voisin pour envahir Babylone (dans les chapitres XIV et XVI).

De tous les contes voltairiens, *Candide* se fait remarquer par deux visées : la voix de l'auteur contre la guerre et la peinture des horreurs de la guerre. Le personnage principal est le témoin des souffrances causées par la guerre : « des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes. »[5] Dans la vision de Voltaire les soldats ne sont pas de héros, mais au contraire, ils sont des assassins. L'écrivain condamne, en même temps, la complicité des gouvernants qui organisent des messes pour célébrer leurs victoires.

Tout comme les philosophes de son temps, Voltaire dénonce, dans ses contes, les vices de l'âme : la jalousie, l'envie, l'arrogance, et insiste sur ces problèmes auxquels la société est toujours très sensible.

En tant qu'homme riche et célèbre, Voltaire est protégé de toutes les injustices. Mais, il a besoin de lutter contre les injustices de son époque. La meilleure manière de lutter contre eux est d'écrire, de s'exprimer et de se faire entendre par l'intermédiaire de ses contes.

[3] Voltaire, *Romans et contes*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, p. 200.
[4] *Ibidem*, p. 145.
[5] *Ibidem*, p. 183.

Dans *Candide*, on identifie même la satire de l'optimisme. C'est pour cela que l'auteur dénonce les illusions de l'optimisme, qui lui paraît à la fois ridicule, comique, hardi. Le personnage Pangloss, philosophe convaincu, justifie par des raisonnements artificiels les réalités les plus douloureuses. Il fait ainsi l'éloge de la vérole, maladie sexuellement transmissible et il prétend que la vérole « a fait un merveilleux progrès » en Europe. Évidemment, l'ironie de Voltaire tourne sur Pangloss ou sur son disciple Candide, en contredisant leurs propos providentialistes par l'absurdité d'une réalité injuste. En outre, la théorie optimiste de Leibnitz (conformément à laquelle « entre une infinité de mondes possibles, il y a le meilleur de tous et c'est le vrai monde actuel » parce que « Dieu a créé le meilleur des mondes possibles et c'est l'homme libre qui décide ou non le mal ») est ironisée, critiquée, déformée. Voltaire se moque de Pangloss en le faisant affirmer à la fin du chapitre XXVIII: « Je suis toujours de mon premier sentiment […] car enfin je suis philosophe ; il ne me convient pas de me dédire, Leibniz ne pouvant avoir tort, et l'harmonie préétablie étant d'ailleurs la plus belle chose du monde, aussi bien que le plein et la matière subtile. »[6]

3/ La religion : Voltaire accorde une attention à part à ce thème, en dénonçant les vices du clergé et les ravages de l'intolérance et en proposant une croyance simple, pondérée, fondée sur l'existence de Dieu – unique et bon. Quant à la religion de Voltaire, ses attaques contre les excès des religions l'ont fait parfois passer pour athée, mais toute son œuvre, y compris les contes, confirme son théisme ou déisme, c'est-à-dire qu'il existe un Dieu suprême, en dehors d'un dogme ou d'une religion révélée. Les critiques ont donné diverses définitions en ce qui concerne la manière dont Voltaire comprenait la religion. René Pomeau, il a parlé du « déisme obstiné de Voltaire » qui « est entretenu par son exaspération des limites humaines »[7], alors que Raymond Naves, dans son livre dédié à Voltaire, (*Voltaire : l'Homme et l'Œuvre*)a bien précisé que l'écrivain « maintenait pour la masse un minimum de religion », mais il insiste que son utilitarisme lui faisait prêcher un « Dieu rémunérateur et vengeur »[8].

Selon Voltaire il n'y a pas une science qui puisse prouver l'existence de Dieu, parce que ce domaine reste inaccessible à l'intelligence humaine. Dans le chapitre XIV, le personnage qui donne le titre du conte *L'Ingénu* demande s'il y a des sectes en géométrie : « Toute secte me paraît le ralliement de l'erreur. Dites-moi s'il existe des sectes en géométrie ? » « – Non, mon cher enfant, lui dit en soupirant le bon Gordon ; tous les hommes sont d'accord sur la vérité quand elle est démontrée, mais ils sont trop partagés sur les vérités obscures. »[9]

Voltaire constate que, depuis toujours, les gens croyaient en religions différentes ou en dieux différents et attribuaient à Dieu des acceptions contradictoires. Un exemple plus précis serait l'épisode du chapitre XII de *Zadig*, où le protagoniste Zadig persuade Sétoc d'aimer un Être suprême spirituel, immatériel et non pas ses créations comme les étoiles. Un autre épisode, du même conte, qui renvoie à la religion est celui où Zadig soupe avec un Égyptien, un Indien, un Gangaride, un Grec, un Celte, qui prétendent chacun que leur religion est la seule valable. Zadig apaise la querelle en affirmant que tous adorent « un Être supérieur, de qui la forme et la matière dépendent ».

[6] *Ibidem*, p. 254.
[7] René Pomeau, *Voltaire*, Le Seuil, Paris, 1989, p. 78.
[8] Raymond Naves, *Voltaire : l'Homme et l'Œuvre*, Hatier, Paris, 1969, p. 160.
[9] Voltaire, *œuvre citée*, p. 360.

Dans *Candide* on retrouve une autre preuve qui soutient l'idée de la religion. Dans le chapitre XVIII le personnage Cacambo demande au bon vieillard de l'Eldorado quelle était la religion du pays. « Le vieillard rougit encore. – Est-ce qu'il peut y avoir deux religions ? dit-il ; nous avons, je crois, la religion de tout le monde : nous adorons Dieu du soir jusqu'au matin. N'adorez-vous qu'un seul Dieu ? dit Cacambo, qui servait toujours d'interprète aux doutes de Candide. – Apparemment, dit le vieillard, qu'il n'y en a ni deux, ni trois, ni quatre. »[10]

Voltaire n'oublie pas de mettre en évidence l'avidité et la lubricité des prêtres. Dans *Candide* les membres du clergé (un cordelier et un jésuite), transmettent la vérole, une maladie sexuelle (chapitre IV), alors que Paquette est violée par son confesseur (chapitre XXIV). Dans le chapitre XI du conte *Zadig*, les prêtres des étoiles regrettent l'abolition de la coutume de bruler les veuves (le bûcher du veuvage), coutume qui les enrichissait, tandis que dans *Candide*, l'inquisiteur utilise sa position à des fins personnelles : il menace de faire brûler le juif Issachar s'il ne lui cède pas Cunégonde (chapitre XIII).

Les disputes théologiques restent un sujet qui n'échappe pas à Voltaire ; l'écrivain considère que les religions s'embarrassent de conflits, qui aboutissent à des absurdités ; et le chapitre VII de *Zadig* en témoigne, car on s'amuse bien lorsque les deux sectes babyloniennes discutent de la manière d'entrer dans le temple : avec le pied gauche, ou avec le pied droit. Le héros les concilie en entrant à pieds joints et leur prouve ensuite que le dieu du ciel et de la terre « ne fait pas plus de cas de la jambe gauche que de la jambe droite. »[11] Dans le chapitre VII du conte *Micromégas*, on identifie l'épisode où les deux philosophes discutent des questions religieuses ou métaphysiques et ils ne peuvent pas tomber d'accord sur la nature de l'âme.

Une autre conséquence de l'intolérance reste la guerre des religions. *Candide* évoque également les persécutions subies par les juifs en Espagne : deux hommes sont tués parce que, comme le préconise une tradition judaïque, ils n'ont pas mangé du lard (chapitre VI) ; à cause de sa religion, le juif Issachar est privé de sépulture : son corps est jeté aux ordures (chapitre IX). Le chapitre VII de *Micromégas* est un plaidoyer contre les dissensions entre les sectes philosophiques ou religieuses, qui ne se distinguent que par des détails.

Dans *Candide* on identifie, cependant, la religion idéale, qui est caractérisée par la simplicité, la tolérance et le respect des valeurs morales. Dans le pays utopique Eldorado, Candide ne rencontre pas de « moines qui enseignent, qui disputent, qui gouvernent, qui cabalent, et qui font brûler les gens qui ne sont pas de leur avis… »[12] Les cérémonies se limitent à des chants de reconnaissance quotidiens, qui réunissent l'ensemble des familles (chapitre XVIII). Grâce à cette religion les habitants d'Eldorado vivent en bonne paix.

Dans le chapitre XIIde *Zadig,* le Chinois se montre le plus sage et le plus tolérant de tous les invités, qu'il « respecte ».

[10] *Ibidem*, p. 218.
[11] *Ibidem*, p. 45.
[12] *Ibidem*, p. 218.

Candide, *Zadig*, *Micromégas* sont ou deviennent déistes et agissent sur les valeurs morales jugées essentielles par l'auteur : bonté, courage, générosité, tolérance. Le déisme de Voltaire est une religion qui favorise la tolérance et qui s'oppose à tous les fanatismes. C'est par l'intermédiaire de ses livres que l'écrivain a exprime cet idéal.

Pour conclure, on pourrait affirmer que Voltaire a utilisé, dans ses contes philosophiques, la satire, la parodie, l'ironie, afin de montrer l'absurdité de la guerre et pour faire une critique de l'optimisme. Il s'oppose à la guerre comme il l'a fait tout au long de son œuvre et il critique avec virulence le pouvoir absolu et ses liens avec la religion.

Par *Candide*, le plus connu de ses contes, l'écrivain cherche de réaliser un portrait de la société de son temps et il traite le sujet avec une certaine légèreté, car son écriture reste un jeu de l'esprit ironique et irrévérencieux. Son art se fait remarquer par la simplicité, le style clair de s'exprimer et de mettre en évidence les situations difficiles de ses personnages, afin de laisser « une trace » à l'esprit de son public lecteur. Il a fait de ses contes un acte littéraire réputé et son grand mérite est d'avoir fait du lecteur le témoin de ses angoisses personnelles.

Bibliographie

- Hobbes, Thomas, *Léviathan*,Ed.Sirey, Paris, 1971.
- Naves, Raymond, *Voltaire : l'Homme et l'Œuvre*, Ed. Hatier, Paris, 1969.
- Pomeau, René, *Voltaire*, Ed. Le Seuil, Paris, 1989.
- Van Den Heuvel, Jacques, *Voltaire dans ses contes*,Ed. Armand Colin, Paris, 1967.
- Voltaire, *Romans et contes*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1966.

MATTHIAS NAWRAT: A PERSPECTIVE ON HISTORY

Roxana Rogobete
PhD Student, West University of Timişoara

Abstract: The present study focuses on the novel Die vielen Tode unseres Opas Jurek., written by Matthias Nawrat, one of the German-language writers with a migrant background who was supported (in 2013) through the Adelbert-von-Chamisso Förderpreis. Born in Opole, Poland, but living in Germany with his whole family since he was about ten years, Nawrat chooses for his last work to fictionalize his grandfather's biography. However, as individual identity can only be complex (through migration, as Nawrat himself states), so is Jurek's history, which encompasses the Polish history, but also a whole Europe's history. The character's story is in fact composed of certain narratives about Auschwitz, about the Warsaw Uprising, about communism, and the humour is what saves his life. History becomes a story, a fiction which is not meant to distort the facts, but to evoke it in such a perspective that milders the horrors of totalitarian systems.

Keywords: family, history, Matthias Nawrat, narration, totalitarism.

Studiul de față se axează pe romanul *Die vielen Tode unseres Opas Jurek* (*Nenumăratele morți ale bunicului nostru Jurek*), scris de Matthias Nawrat, unul dintre scriitorii de limbă germană cu *background* migrant sprijinit prin Adelbert-von-Chamisso Förderpreis (în anul 2013). Autorul s-a născut la Opole, în Polonia, în 1979, dar s-a mutat împreună cu familia în Germania, zece ani mai târziu. Deși cvasi-necunoscut spațiului românesc, scriitorul a fost invitat în 2017 la Festivalul Internațional de Literatură de la Timișoara, ediția a VI-a, desfășurat între 25 și 28 octombrie, unde a avut ocazia să își explice demersul literar și să trezească interesul publicului român. Totodată, tematica întâlnirii și a întrebărilor puse de către cei prezenți au putut oferi o imagine de ansamblu asupra acestui scriitor.

Maciej Nawrat devine Matthias Nawrat și admite că existența sa a fost (și probabil este în continuare) împărțită în două: copilăria poloneză este urmată de socializarea în limba germană de la vârsta de zece ani. Nu se poate considera în mod absolut german sau polonez, pentru că identitatea sa este mult mai complexă: mai mult decât atât, nu se consideră un simplu migrant, dar este conștient de faptul că plecarea dintr-o Polonie despre care nu se știa în ce direcție va evolua într-o Germanie care oferea siguranța democrației nu a putut aduce decât aspecte pozitive.

Momentul în care i-a fost oferit Chamisso-Förderpreis[1] are valoare dual: pe de o parte, recunoaşterea şi publicitatea nu au fost de lepădat, în timp ce, pe de altă parte, şi-ar dori să nu trebuiască să fie catalogat drept migrant, pentru că societatea germană este cea în care s-a format şi s-a educat. Cei câţiva ani ai copilăriei, dar şi poveştile bunicului sunt ancorate mai degrabă într-o atmosferă a posibilului, a trecutului care poate fi recuperat cu candoare, dar care nu se manifestă puternic asupra prezentului.

Nawrat alege pentru ultimul său volum publicat (în 2015) ficţionalizarea biografiei bunicului. Dar, aşa cum identitatea proprie nu poate fi decât complexă (prin migraţie, cum Nawrat însuşi declară), la fel şi istoria personajului Jurek înglobează istoria Poloniei, dar şi întreaga istorie a Europei. Povestea personajului se compune, de fapt, din naraţiunile despre Auschwitz, revolta din Varşovia, comunism, iar umorul cu care protagonistul relatează este cel care îl salvează. În spatele romanuluise află o întreagă muncă de cercetare în, despre istoria Poloniei şi a Europei, despre propria familie: Nawrat a folosit parte din notiţele bunicului, dar şi conversaţiile avute cu bunica Zofia. A călătorit în Polonia şi a recurs la interviuri pentru a afla cât mai multe despre perioada celui de-al Doilea Război Mondial şi cea postbelică din acest stat, însă situaţiile şi personajele din roman sunt, totuşi, fictive.

Romanul scriitorului german de origine poloneză este relatat din perspectiva nepotului lui Jurek, a cărui îmnormântare este prezentată chiar la debutul textului: personajul-narator pleacă împreună cu mama sa la Opole pentru a participa la procesiune, unde sunt prezente şi toate personalităţile oraşului (primarul, redactori ai ziarului local, *Trybuna Opolska*). Lectorului îi este sugerat încă de la început dublul regim al ficţiunii: „Wie wichtig die Geschichten unseres Opas Jurek sind, hat man spätestens bei seiner Beerdigung gesehen”[2]. Momentul trist şi dispariţia bunicului Jurek din partea mamei îl fac pe narator să conştientizeze importanţa poveştii şi a amintirii, singurele care pot da valoare universală individualului.

Nenumăratele morţi ale bunicului sunt de fapt cele pe care le evită, în care are spirit de prezenţă şi reuşeşte să se salveze într-o epocă marcată de război şi totalitarisme

Cea mai interesantă povestire este şi una dintre cele mai triste, despre perioada cea mai grea prin care a trecut Jurek, reprezentată de cel de-al Doilea Război Mondial: „Unter den vielen Geschichten die wir von unserem Opa Jurek kennen, ist diejenige über seine sogenannte schwierige Zeit wohl die spannendste. Auch wenn sie gleichzeitig eine der traurigsten Geschichten aus seinem Leben ist, was aber andererseits zu einer guten Geschichte ja auch dazugehört” (p. 12).

Invadarea Poloniei de către germani în 1939 aduce o primă moarte. Pe de o parte, pericolul iminent ameninţă fiecare familie şi intimitatea acesteia: „Das Schlimme am Krieg sei, wie unser Opa Jurek oft gesagt hat, nicht etwa nur, dass hier und da ein Soldat erschossen werde, manchmal sogar auf offener Straße. Schlimm sei insbesondere, dass alles auf einmal und von allen Seiten passiere, und das sei geradezu die Spezialität der Deutschen gewesen, denn sie hätten in diesen ersten Tagen in Warschau nicht nur

[1] Pentru romanul său de debut, *Wir zwei allein*, publicat în 2012, o poveste de dragoste ce se consumă în Freiburg. Romanul a fost tradus în engleză drept *We Two Alone*. În 2014 Nawrat mai publică *Unternehmer* (tradusă în enlgeză *Afacerea*, *The Enterprise*).

[2] Matthias Nawrat, *Die vielen Tode unseres Opas Jurek*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2015, p. 7. Toate citatele din romanul *Die vielen Tode unseres Opas Jurek* vor fi preluate din această ediţie.

Maschinengewehre und Panzer, sondern auch Handgranaten, Flammenwerfer und sogar Flugzeuge eingesetzt, und da sei nicht selten eine Familie beim Abendessen überrascht worden, weil auf einmal eine Wand des Esszimmers gefehlt habe und jeder von der Straße aus habe sehen können, was es bei den Sołtyckis, Błaszczyks oder Bryks zum Abendessen gebe“ (p. 21-22). Familia funcționează, pe parcursul întregului roman, ca loc al supraviețuirii, ea reprezintă cetatea ce trebuie apărată. Totodată, ocupația înseamnă și imposibilitatea liberei mișcări a populației, căci Jurek își amintește de interzicerea de a se mai plimba după ora 21 pe străzile Varșoviei: numai germanii aveau voie să facă asta, iar Jurek scapă de consecințe. El plecase și cinase la o prietenă, trebuind să se întoarcă acasă foarte târziu. Însă, pentru că vorbește germana la perfecție, se preface că este neamț, apelând la clasicul „Heil Hitler!” (p. 25-26). În mod ironic și paradoxal, ulterior naratorul va constata că germanii sunt cel mai liber popor din Europa, indiferent de constrângerile pe care le-au impus altora: „heute sind sie eigentlich das friedlichste Volk in ganz Europa“ (p. 27).

Aceasta este prima moarte evitată de Jurek, în timp ce a doua se referă la perioada petrecută la Auschwitz, când e prins cu niște firimituri de pâine. Pe drumul către serviciu, Jurek este dus întâi cu un Mercedes-Transporter, apoi ajunge în sinistrele vagoane, nu înapoi la Varșovia, la serviciu, ci la Auschwitz, unde primește îmbrăcămintea în dungi ce seamănă cu o pijama („pyjamaartiger Arbeitsbekleidung“, p. 37). Este tuns, supus tuturor formelor de muncă (datorită cărora pare că își găsește diferite talente), suferă de foame (o consideră ca fiind cea mai mare suferință, căci la finalul perioadei petrecute în lagăr ajunge să cântărească doar 38 de kilograme[3]) – sunt motive care îl îndreptățesc pe Jurek să considere acești ani drept perioada cea mai grea, care aduce deseori lacrimi în ochii bunicului care povestește („und unser Opa hatte, wenn er uns davon erzählte, nicht selten Tränen in den Augen, worüber er dann wiederum lachen musste“, p. 40 – dar plânsul este urmat de râsul salvator). În zilele de detenție la Auschwitz/ Oświęcim se gândește doar la mama care probabil crede că este la serviciu și îi pregătește cina: „und dann musste er zu allem Überfluss wieder an seine Mutter denken, und es schien ihm wieder das Traurigste auf der Welt, dass sie gerade in ihrer Küche in der Łucka Straße beim Schälen von Kartoffeln für Mittagessen saß und davon ausging, dass er, ihr Sohn, in der Zündkerzenfabrik bei der Arbeit sei“ (p. 32-33). Este, totodată, martorul pericolului de a protesta: vede cum colegii de celulă sau de muncă sunt uciși fără menajamente în momentul în care se declară nemulțumiți de condiții. Este momentul în care Jurek are impresia că totul este un coșmar – „und unser Opa Jurek hatte, wie er uns gegenüber oft ungläubig zugeben musste, im ersten Moment den Eindruck, es passiere nicht in Wirklichkeit, sondern sei nur ein böser Traum” (p. 42). Nawrat readuce aici în discuție o problematică vehiculată anterior de Theodor Adorno, de a mai scrie după Auschwitz, de a avea dreptul de a literaturiza ororile, evenimente în care întreaga umanitate pare a fi dispărut, în care abominabilul devine normalul: este „die Umkehrung der Dinge“ (p. 51), iar Jurek are impresia că a fi deținut echivalează cu o moarte („Denn in Wahrheit sei man in Oświęcim die ganze Zeit tot gewesen, obwohl man ja die ganze Zeit geglaubt habe, am Leben zu sein.“, p. 51).

[3] Arthur Becker aseamănă, în această privință, romanul lui Nawrat cu cel al lui Knut Hamsun, vezi Becker, Arthur, *Die ganze Geschichte Polens*, în „Frankfurter Rundschau”, 16.10.2015, disponibil online la http://www.fr.de/kultur/literatur/matthias-nawrat-die-vielen-tode-die-ganze-geschichte-polens-a-429957, accesat ultima dată la 14.11.2017.

Ajuns înapoi în Polonia şi scăpând din lagăr datorită unui şef care îl readuce la fabrică, Jurek trăieşte revolta de la Varşovia, iar când se întoarce în Opole vede transformările prin care trecuse oraşul, germanizarea lui, dar şi diferenţa faţă de prezent --- observată şi de narator: „Aber schon bei unserem ersten Besuch aus Deutschland waren diese Orte plötzlich ganz woanders in der Stadt" (p. 212), „schließlich ist das heutige Opole nicht mehr dasjenige von früher" (p. 213).

Aşadar, Jurek supravieţuieşte în lagărul de la Auschwitz, revoltei din Varşovia, apoi comunismului (sunt relatate alegerile controlate de comunişti din 1947, în urma cărora vine la putere Bolesław Bierut), trăieşte vizita ca papă a lui Karol Wojtyła – sunt aici istorii personale, anecdote în care se ascunde Istoria ca un sistem complex[4]. Nawrat nu înţelege literatura ca pe o artă funcţională, literatura nu trebuie să reflecte realitatea, şi să o ordoneze după viziunea autorului sau a participantului. Individualul este până la urmă dictat de colectiv, dar nuanţele sunt date de viziunea fiecărui individ asupra vieţii. Romanul putea fi un lung şir de lamentaţii, dar şi de acuze. În schimb, neobişnuitul se vădeşte prin care naraţiunea simplă a acestor mici evenimente, fie ele şi nefericite. E aproape un epos al familiei care traduce istoria Europei, cu ciocnirile Est-Vest care îi par naratorului un experiment al ultimilor cincizeci de ani: „Im Grunde genommen habe es sich bei der Geschichte der letzten fünfzig Jahre, im Nachhinein betrachtet um eine Art weltweites Experiment gehandelt, bei dem die eine gegen die andere Überlegung angetreten sei." (p. 380). Jurek devine un adevărat pelegrin[5] printre crize şi totalitarisme. Dacă în timpul acestora „oamenii ajungeau rapid să nu mai audă vocile lăuntrice, morale, şi asta deoarece instituţiile, structurile acestora, propaganda acţionau în acest sens"[6], personajul Jurek demonstrează că fiinţa are totuşi resorturile interioare de a rezista: „el îşi creează propriul stil de a-şi spune povestea vieţii cu umor. Reuşeşte să râdă la ceea ce de fapt nu sunt glume, ci poveşti foarte triste, dar în felul acesta nu râde doar de el, ci şi de sistem. Şi asta este important pentru supravieţuirea sa psihologică"[7].

Istoria devine istorisire într-o ficţionalizare care nu are rolul de a denatura fapticul, ci de a-l evoca într-o lumină care atenuează ororile totalitarismelor. În felul acesta, nici Auschwitz nu mai pare atât de înfiorător: „Nur für diejenigen, die wirklich gestorben seien, sei Oświęcim wirklich schlimm gewesen." (p. 393). E mai important să nu laşi exterioritatea să te omoare în lăuntricul fiinţei: „Und man könne auch sterben, ohne wirklich zu sterben" (p. 394). După atâtea morţi „nenumărate" care nu l-au doborât, Jurek pare împăcat cu propria existenţă şi moarte: „Wieder einmal hatte ihn der Tod ereilt, und der Tod, das war in diesem Augenblick das eigentliche Paradies." (p. 373).

Astfel, istorisirile lui Jurek îşi dovedesc potenţialul ca amintire: „Und wir denken, dass es schön ist, zur Beerdigung unseres Opas Jurek in Opole gewesen zu sein und uns

[4] Romanul nu se limitează doar la a doua conflagraţie mondială şi la a doua jumătate a secolului al XX-lea, ci include şi mici incursiuni în perioada medievală, legate de istoria Poloniei.
[5] „Schelmen", vezi Mazenauer, Beat, *Ein Schelm, der positiv denkt. Matthias Nawrat erzählt „Die vielen Todes unseres Opas Jurek" mit Witz und etwas langem Atem*, „literaturkritik.de", nr. 12 / Dezember 2015, 12.11.2015, disponibil online la http://literaturkritik.de/id/21302, accesat ultima dată la 14.11.2017.
[6] Matthias Nawrat în Grădinaru, Magda, *Interviu - Scriitorul german Matthias Nawrat: Putin joacă rolul Marelui Inchizitor, se conectează foarte puternic la mesajul Bisericii Ortodoxe: "Eu sunt singurul care vă poate salva"*, 31.10.2017, disponibil online la https://www.news.ro/cultura-media/interviu-scriitorul-german-matthias-nawrat-putin-joaca-rolul-marelui-inchizitor-se-conecteaza-foarte-puternic-la-mesajul-bisericii-ortodoxe-eu-sunt-singurul-care-va-poate-salva-19224000310020171010173568 91, accesat ultima dată la 14.11.2017.
[7] Idem, *ibidem*.

an alles erinnert zu haben.“ (p. 406). Sunt amintiri care vin dintr-un Est care înțelege libertatea poate mai profund decât Vestul, tocmai prin faptul că și-a dorit-o multă vreme până a și avut-o.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE:

Becker, Arthur, *Die ganze Geschichte Polens*, în „Frankfurter Rundschau”, 16.10.2015, disponibil online la http://www.fr.de/kultur/literatur/matthias-nawrat-die-vielen-tode-die-ganze-geschichte-polens-a-429957, accesat ultima dată la 14.11.2017.

Grădinaru, Magda, *Interviu - Scriitorul german Matthias Nawrat: Putin joacă rolul Marelui Inchizitor, se conectează foarte puternic la mesajul Bisericii Ortodoxe: ”Eu sunt singurul care vă poate salva”*, 31.10.2017, disponibil online la https://www.news.ro/cultura-media/interviu-scriitorul-german-matthias-nawrat-putin-joaca-rolul-marelui-inchizitor-se-conecteaza-foarte-puternic-la-mesajul-bisericii-ortodoxe-eu-sunt-singurul-care-va-poate-salva-19224000310020171010173568 91, accesat ultima dată la 14.11.2017.

Mazenauer, Beat, *Ein Schelm, der positiv denkt. Matthias Nawrat erzählt „Die vielen Todes unseres Opas Jurek“ mit Witz und etwas langem Atem*, „literaturkritik.de”, nr. 12 / Dezember 2015, 12.11.2015, disponibil online la http://literaturkritik.de/id/21302, accesat ultima dată la 14.11.2017.

Nawrat, Matthias, *Die vielen Tode unseres Opas Jurek*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Verlag, 2015.

Nawrat, Matthias, *Wir zwei allein*, München, Nagel & Kimche, 2012.

ARS POETICA IN THE POETRY OF ANA BLANDIANA – OR THE "IANUS BIFRONS" EFFECT OF THE WRITING

Daniel Kițu
PhD Student, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: Our research focuses on a concept, whose origins proceed from the sphere of French culture, l'art poétique. We will name it synthetically POETICA.
We know that the first piece of work which belonged to the cultural history of the world was signed by Aristotle, who emphasised the concept of "mimesis" (art as imitation of nature). The highest point in the existence of this species was reached by the French writer Nicolas Boileau. He recommended the aesthetic triad clarity – concision – dynamics for an original creation.
Ana Blandiana is placed in a brilliant line in the Romanian poetry of this kind, represented by Mihai Eminescu, George Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu or Nichita Stănescu.
We believe that one of the significant pole in the symbolic speech of Ana Blandiana consists in the dual vision of the creator.
We will follow three levels of reality's interpretation and codification, therefrom the lyrical art of Ana Blandiana is composed of. We will begin by highlighting the mechanisms of creation, with their entire specific and their role in shaping the aesthetic universe. Then, we will emphasize the relationship between writer and reader, in other words, we will reveal the horizons of artistic reception and, last but not least, the condition of the poet. Here, the poet symbolizes the individual creator, "thrown-away" in the world and fated to a perpetual confrontation.
Especially, from the last case, the permanent moral intransigence of Ana Blandiana will generate a unique mode to relate to the inherent vicissitudes in her confrontation with mundaneness.
From this point of view, we can distinguish an essential constant for the creator of poetics, namely the ETHICISM.

Key-words: Poetica, mimesis, dualism, creator, ethicism

Preambul

Arta poetică reprezintă, pentru liric, ceea ce, pentru nivelul prozei este acea *mise en abîme* gidiană. Arta poetică este punerea în abis a scriiturii profund subiective a creatorului de poezie, este exhibarea programatică a instrumentelor creatorului în propria creație.

Orice *Ars Poetica* vizează trei niveluri de valorizare a mesajului subiacent contextului liric, dintre care două reprezintă reiterări ale cunoscutelor concepte vehiculate de filosoful Antichității grecești, Aristotel, în *Poetica* sa: *mimesis* și *katharsis*.

Prin urmare, cele două niveluri de interpretare a fenomenului creator, în accepție aristotelică, vizează mecanismul de creație, prin care realitatea este transfigurată artistic prin filtrul labirintic al fanteziei creatorului și, în al doilea rând, orizontul receptării faptului artistic, acel creuzet intim în care se produce înălțarea impersonală prin opera de artă. Avem în vedere, aici, doi poli esențiali pentru performarea actului comunicării artistice, anume creatorul, emițătorul acestui mesaj inefabil și lectorul, destinatarul care uzează de un anumit cod de lectură pentru a interioriza mesajul artistic.

Pentru ca o potențialitate creatoare să se transforme în act literar este necesară participarea activă și eficientă a celor doi actanți ai comunicării artistice la chimia specială a acesteia. Nici un poet nu poate exista cu-adevărat fără cititorii săi, iluzorii sau nu, nicio carte nu trăiește fără a fi răscolită de ochii avizi ai vreunui lector.

Ars poetica dezbate problematica receptării și a creației, dar Poetica este, de la Horațiu încoace, și meditație pe tema situării creatorului în contextul mundan, reflecție pe marginea condiției artistului în social.

Aceste trei puncte de reper vor fi urmărite în decodarea meandrelor ideatice ale poeziei despre poezie în cazul Anei Blandiana.

Vom urmări, astfel, modul în care idealismul etic și intransigența morală a unei poete captive în crisalida purificării de Sine se izbește de marasmul unui Real, care poartă feluritele măști ale decrepitudinii morale. De aici derivă acel dualism de structură al poetei care s-ar putea traduce în imaginea simbolică a lui Ianus bifrons.

Ana Blandiana este încadrată de Marin Mincu în primul val al unei generații de poeți care au revitalizat fiorul reflexivității și al subiectivității mesajului liric după seceta pseudo-eticistă a proletcultismului comunist – Generația șaizecistă. [1]

Una dintre constantele creatoare ale generației '60 este tocmai eticismul pe care-l opune tragismului ontologic: „O a doua dominantă a generației '60 este cea a descoperirii trăirii și rostirii cu subtext etic (dar deloc moralizator, ca înainte!). Poeții generației percep fondul grav, tragic, al existenței, al universului și caută să se insereze în dinamica acestuia, așezând în text o problematică de extremă acuitate. Acest subtext etic provine, e limpede, dintr-o stare de criză, dintr-un dezacord între ființa rațională și interogativă și iraționalitatea universului, între bine și rău, între puritate și maculare.” [2]

Prin urmare, linia estetică a liricii Anei Blandiana se hrănește din problematica eului, puternic marcată axiologic, în contextul vieții în marasmul unei Istorii întunecate

[1] Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Ed. Pontica, Constanța, 2007, p. 42: „Trebuie să precizăm că generația șaizecistă se manifestă, de fapt, în două valuri ce se diferențiază la fel ca și promoțiile actualei generații douămiiste. Este vorba, așa cum am mai spus, întâi de cei care, în primii ani ai deceniului șapte, frecventează cenaclul «Labiș» de la Uniunea Scriitorilor (condus de Eugen Barbu) și debutează în colecția «Luceafărul», cuprinzându-i pe Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Constanța Buzea, Ilie Constantin, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, Grigore Hagiu, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, Ana Blandiana etc.”
[2] Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie*, Ed. Aula, Brașov, 2000, p. 9.

și incerte: „Eul liric încearcă, în creațiile sale, dacă nu să-și asume o opțiune fermă între aceste forme categoriale opuse, atunci să propună o soluție a delimitării lor, prin diferite ipostaze (ori ipoteze) morale figurate în subtextualitatea poemelor.” [3]

Peregrinare prin labirintul scriiturii

Am observat deseori, în poetica Anei Blandiana, această impresie a poetului locuit de scrisul său, a unei posedări ineluctabile de către această dulce otravă a harului creator. Într-un text intitulat *Op* (titlu semnificativ pentru raportarea eului liric la propria nevoie de creație), Blandiana conturează o triadă semnificativă: timp – creație – ființa poetică. Mecanica acestei triade instituie dimensiunea temporală ca filtru între magma ideaticii lirice și receptaculul ființării poetice: „Timpul scrie pe trupul meu versuri/ Atât de complicate încât/ Aproape de necitit,/ Își notează pe pielea mea ideile/ Fără să mă întrebe” [4].

Practic, scrisul instituie un anume tip de dicteu magic prin membrana sensibilă a ființei creatorului care, pasiv, este doar canalul de transmitere a ezotericei incantații a poeziei. Surprinzătoare definiție a „slovei de foc” argheziene, adică a vrăjii harului orfic: „Fără să mărturisească/ În ce scop/ Transmite prin mine/ Aceste mesaje/ Și cine/ Va trebui să mă citească/ Și să îi răspundă.” [5].

Poezia nu supraviețuiește exterior creatorului ei, poezia este posedare, nebunie a zicerii, spasm nesfârșit, constitutiv unui suflet măcinat de angoase și îndoieli. Astfel, în *Fără să știe*, Blandiana se plasează voit și evident în opoziție cu mercantilii și falsificatorii actului scriiturii: „Evident, nu seamăn/ Cu nici unul dintre acești torcători de cuvinte/ Care își croșetează costume și cariere,/ Glorii, orgolii,/ Deși mă mișc printre ei” [6].

Consubstanțialitatea actului scriptural cu ființa de carne a poetului este definitorie pentru combustia interioară, generată de creația autentică.

Dacă Blandiana nu a ajuns a cunoaște maternitatea carnală, trupească, mărturisindu-și schivnicia întru scris, ea a devenit maternă pentru copiii săi de hârtie, poemele sale, frânturi din propria ființă. Poezia nu este accesoriu pentru strălucirea și succesul în societate, poemele sunt excrescențele propriei sensibilități creatoare: „Fără să știe/ Că poemele nu sunt haina mea,/ Ci scheletul/ Extras dureros/ Și așezat deasupra cărnii ca o carapace” [7].

Eternizarea prin creație, sugerată de metaforica asociere a poeziei cu ființarea lungă a „țestoaselor”, implică și sensul existenței unei bariere între eul liric și lume, simbolicul scut al „carapacei” – poezie, care apără sufletul firav de marasmul ontic.

[3] Idem.
[4] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 17.
[5] *Ibidem.*
[6] Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 75.
[7] Idem.

Condiția orfică reprezintă constanta sine qua non a poetului autentic, definește trăirea prin și întru poezie, modalitate de rezonare intimă cu ritmurile firii: „Apoi au început să alunece păsările/ Stoluri, stoluri deasupră-mi,/ Oprindu-și cântecul, ca să-l asculte pe-al meu.” [8].

Poeta ajunge să trăiască în regimul urgenței de a spune, de-a da corp ideilor și fanteziei sale creatoare. Acest orizont al urgenței Logosului definește ontosul blandian: „Orice poem nespus, orice cuvânt negăsit/ Pune în pericol universul/ Suspendat de buzele mele.” [9].

Apare această concepție, la Ana Blandiana, potrivit căreia cuvântul scris conferă corporalitate și sens existentului, că fiecare idee și imagine, care se nasc din retorta harului creator înființează o lume: „Pentru că nimic din ceea ce nu e scris/ Nu există.” [10]

În spiritul dualismului de concepție al Anei Blandiana, există, dincolo de vraja indicibilă a scriiturii, acea *sorcellerie évocatoire* despre care pomenea Charles Baudelaire în a sa *L'Art romantique* („Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire” [11]), o față întunecată a scriiturii, o înstrăinare a creatorului de harul său, o risipă a Logosului, pe fondul desemantizării acesteia. Pe această pantă a pierderii sensului se manifestă celălalt tip de solitudine, cea interioară: „O lume din care înțeleg atât de puțin:/ Cuvintele mă îmbracă/ În ceață și nori” [12]. Din această stare derivă și nesiguranța făuritorului de „cuvinte potrivite”, cum ar scrie Tudor Arghezi. În acest halou al pierderii noimei cuvintelor se naște acel tragic abis al creatorului despuiat de propria creație: „Totul este sau prea departe/ Sau prea aproape,/ Lentilele mereu nepotrivite,/ Formele nonfigurative,/ Nici gust, nici miros,/ Doar degetele pierdute/ Pe suprafața zgrunțuroasă/ A universului.” [13] – *Pe suprafața universului*.

Criza creatorului, *Pauza de scris*, este inerentă geografiei zbuciumate a eului artistic. Pentru Blandiana, tocmai acest abis al lipsei de inspirație, al pierderii contactului cu transcendentul – de unde există convingerea intimă că sunt alimentate avânturile indicibile ale creației – oferă, paradoxal, sensul de-a fi al artistului: „Marile pauze de scris,/ Ca niște liniști bizare/ […] Sunete nearticulate în care/ Urechea mea omenească/ Nu e în stare nicicum/ Să distingă un sens/ Și nu înțelege dacă ea a surzit/ Sau cel ce-mi dicta pân-acum/ Refuză să mai vorbească”. [14] – *Pauză de scris*.

În asemenea momente de secătuire interioară, cartografiate cu o minuție oarecum masochistă, se naște angoasa rupturii de inspirația divină, spaima căderii în infernul pulverizării Logosului. De aici, „urletul în pustiu” [15], ca unică formă de manifestare a Eului, sau „hohotul intens/ Ca de fiară plângând” [16], forme de ulcerare interioară ce nu pot fi prinse într-un sens sau într-un canon de tip *forma mentis*.

[8] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 49.
[9] Idem.
[10] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 87.
[11] Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, Louis Conard, Libraire-Éditeur, p. 165.
[12] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, ed. cit., p. 79.
[13] Idem.
[14] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, Ed. Humanitas, București, 2016, p. 13.
[15] *Ibidem.*
[16] *Ibid.*

Scrisul, acea patrie pulsatilă a eternizării blandiene prin artă, dezvăluie fulguraţia corporală, fragilitatea umanului: „Viaţa mea devine mai scurtă/ Cu o necunoscută pierdută-n neant/ Despre care n-am fost în stare să scriu/ Nicio literă care s-o ancoreze în fiinţă.” [17] – *Calendarul*.

Pe acest fond al înstrăinării de sine, al claustrării spirituale de care se simte bolnavă Blandiana, intervine imaginea invaziei teritoriului ascetic al scriitorului de către vegetalul exultant, semn al unui vitalism debordant de care mustea poezia ei la momentul debutului cu *Persoana întâia plural*: „Iarba îmi creşte deasupra biroului/ Printre creioanele/ Pe care încearcă să le convingă/ Să înmugurească,/ Printre tastele ordinatorului/ Mândre să-i fie ogor” – *Icoană verde*[18].

Regăsim, în aceste versuri, mai vechea credinţă a poetei în inspiraţia firească din vitalismul regnurilor, dincolo de artificialul existenţei moderne a omului sufocat de semnele unui ontos prefabricat („biroul”, „ordinatorul”).

O definiţie inspirată a cărţii întâlnim în poezia *Printre clipe*: „Ca floarea tăiată/ Cu petale-aripe/ Ţi-aminteşti cum cădeai/ Printre clipe?// Şi clipele cum/ Se dădeau la o parte/ Să te-ajute s-ajungi/ În adâncul din carte,” [19]. Apare, în aceste versuri, dinamica vizuală a descensus-ului, asociată unei metafore insolite (caracteristică fundamentală a programului estetic al neomodernismului românesc), „adâncul din carte”. Cele două structuri sunt înrudite simbolic. Imaginea căderii prin meandrele timpului vine în consonanţă cu superba dimensiune metaforică a insondabilului abis al universului livresc.

Iarăşi, vorbim despre unul dintre rarele texte – considerăm noi – în care Ana Blandiana îşi asumă raportarea uşor emfatică la entitatea lectorului şi avem în vedere conectorii specifici acesteia, persoana a II-a, la nivel pronominal [„Ţi(-aminteşti)”, „(Să) te(-ajute)”] şi la nivel verbal [„(Ţi)-aminteşti”, cădeai”, „Să pierzi”, „Să renunţi”]. Textul poetic, devine, în această formulă creatoare, un exerciţiu de iniţiere a cititorului în misteriile lecturii: „Ţi-aminteşti întunericul/ Dintre coperţi?” [20]. Regăsim aici o nekya a livrescului, care incumbă o catartică redimensionare interioară, nu o pierdere în neantul existenţei. Descensus-ul nu este decât urcare întru spirit pe care cartea, în tăcerea ei mirabilă, o prilejuieşte acolo, unde, între paginile poveştii nu există timp: „Unde stelele moarte/ Se transformă-n poeme/ Şi nu e târziu,/ Şi nu e devreme” [21].

Destinul de a fi în-lumit al poetului

Poetica Anei Blandiana reprezintă, după cum ea însăşi mărturiseşte, reflexul profundului scepticism al artistului modern care a pierdut iluzia mecanismului transfigurator al realităţii care este arta. Pentru Blandiana, în era modernă, a războaielor şi-a dezumanizării, literatura, poezia au încetat să prelucreze realul şi s-au transformat în

[17] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 87.
[18] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2016, p. 37.
[19] *Ibidem.*, p. 111.
[20] Idem.
[21] Idem.

însăși rama îngrozitoare în care acesta s-a metamorfozat: „ Acum, când singurătatea, neîncrederea și războaiele au dovedit că știu să sluțească și să ucidă mai bine decât bietul cap al Gorgonei, poetul s-a văzut și el nevoit să-și schimbe armele. Sfidării și nepăsării, el le-a răspuns prin coșmarescul de fabricație proprie, artizanală. Renunțând să mai reproducă neapărat lumea, el a ales calea de a-i arăta nu propria ei față, ci cutremurătoarele viziuni pe care aceasta le poate produce în sufletul lui. Nu imaginea vie a Meduzei reflectată în scut deci, ci însuși capul Gorgonei, tăiat și transformat într-o forță capabilă să apere și să învingă." [22]

De cele mai multe ori, dualitatea de concepție a poeticii Anei Blandiana se manifestă la nivel ontologic. Numeroși critici au remarcat această distanță tot mai acutizată pe care poeta o ia între ceea ce reprezintă ființarea ei poetică și dimensiunea mundană. Deseori, la acest nivel, dualitatea se manifestă oximoronic. Există, pe de o parte, intransigența și rectitudinea morală a ființei poetice, iar, pe de altă parte, marasmul unei lumi cuprinse de o degringoladă ineluctabilă. Neputința de-a opri acest diluviu al vacuității spirituale naște constanta amară a solitudinii solipsiste.

Scrisul se transformă în portdrapelul unei lupte solitare cu dezagregarea morală a lumii, cu lipsa reperelor și a logicii ontologice: „Se poate pune, firesc, întrebarea dacă și în *Orologiul fără ore* se întâlnesc, ca în *Patria mea A4*, reflecții pe marginea scrisului ca modalitate predilectă de împotrivire a ființei la asaltul certitudinilor grave pe care etica aparte a scriitoarei nu le poate ignora (regresul spiritual ca emblemă a crepusculului umanului, eroziunea accelerată a materiei, evanescența ființei individuale șcl.)". [23]

În textul *Rezervație*, poetul este comparat cu un cal de rasă din ce în ce mai rar, o raritate într-o lume care ajunge să nu îl mai conțină: „Cai și poeți,/ Din ce în ce mai rari,/ Mai fără de preț,/ Mai greu de vândut./ Negri, suri, albi,/ Apoi transparenți, invizibili/ Într-un viitor/ Fără ei/ Invizibil el însuși." [24] – *Rezervație*.

Această singurătate, ca maladie existențială a poetului, este evidentă și-n textul *Din ce în ce mai străină*, unde se transformă în stigmat al calvarului unei permanente evaziuni dintr-un univers alienant: „Din ce în ce mai străină/ Cu tot mai puțini cunoscuți./ Tot ce-mi era familiar/ A lunecat/ În marea lumină,/ Tot mai mulți mă așteaptă acolo,/ Tot mai puțini îmi țin aici de urât,/ Tot mai stingheră,/ Asemenea păsărilor/ Obligate să plece/ În țări mai calde…" [25] – *Din ce în ce mai străină*.

În *Atmosferă*, singurătatea se transformă într-un halucinant viol colectiv a cărui victimă este poeta însăși, invadată-n toată ființa ei de materialitatea gregară: „Gloata scurgându-se pe lângă mine/ Îmi mângâie plină de curiozitate rănile,/ Mi le infectează,/ Umple cu ură toate golurile, toate orificiile –/ Urechile, nările, gura –/ Nu mai aud, nu mai vorbesc, mă sufoc,/ Neputincioasă, libertatea/ Se lasă treptat înlocuită:/ Natura are oroare de vid." [26] – *Atmosferă*.

Imaginea deposedării poetului de propriul EU, de esența sa creatoare mutilată și maimuțărită grotesc într-un soi de lubrică și amorfă degustare, ce secătuiește sufletul de

[22] Ana Blandiana, *Spaima de literatură*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 34.
[23] Emanuela Ilie, *Ana Blandiana. Trăim într-o rană…*, în rev. „Convorbiri literare", Iași, dec. 2016, p. 2.
[24] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 39.
[25] *Ibidem.*, p. 55.
[26] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, Ed. Humanitas, București, 2010, p. 33.

seva necesară transpunerii într-un alt orizont, purificat de mundan, revine într-un text din *Orologiul fără ore*, intitulat chiar *Viol*: „Propriul meu nume/ Se târăşte pe mine,/ Mă gustă/ Apoi brusc plictisit se retrage,/ Se stinge/ În ochii trecând mai departe,/ Sătui şi dispreţuitori,/ Ca după un viol.” [27]

Echivalarea entităţii colective cu stigmatul identitar al poetei, care este propriul nume, este cea mai profundă şi mai atroce posedare a propriei fiinţe, dezbrăcate de chiar reperul ei social. Furtul numelui se asociază aneantizării individualităţii creatoare: „Ei toţi ştiu cum mă cheamă,/ Numele meu/ Li se aprinde pofticios în pupile,/ Se apropie de mine,/ Mă cercetează,/ Mi se mişcă pe faţă, pe piele,” [28] – *Viol*.

Această exhibare identitară colectivă, împotriva voinţei eului creator, reprezintă cea mai tragică formă a depersonalizării, ce cangrenează însăşi intimitatea poetei.

În esenţă, acest viol identitar defineşte, mai mult decât evident, condiţia de paria a artistului autentic într-o societate derizorie, marcată de un autarhism de factură mai curând autistă, absurd negatoare de simboluri: „L'artiste, comme l'icône, n'a plus de place dans une société qui a peu à peu éliminé la fonction essentielle de l'image symbolique.” [29]

O altă ipostază a crizei creatoare generate de boala aneantizării colective a spiritului se regăseşte într-o poemă din *Arhitectura valurilor*: „O linie dreaptă, atât/ O linie sigură/ Între cele două părţi ale paginii/ Şi posibilitatea de a spune:/ De o parte sau alta./ Dar nu, hârtia suge,/ Locul liniei îl ia o colonie/ De râme târându-se/ Dintr-o parte într-alta/ Prin pământul arat de peniţă,/ Tremurătoare şi nehotărâte,/ Dar răzbătând,/ Dizolvând graniţa şi cerneala.” [30] - *O linie dreaptă*.

Patria autentică a poetului este odaia de scris, spaţiul intim al creatorului aflat faţă-n faţă cu angoasele personale, teritoriul imaculat al bătăliei ideilor nespuse, nescrise şi care aşteaptă febrila materializare: „Aici este patria,/ Între pereţii aceştia/ La câţiva metri unul de altul,/ Şi nici măcar în spaţiul întreg dintre ei,/ Ci doar pe masa cu hârtii şi creioane/ Gata să se ridice singure şi să scrie,/ Schelete brusc animate ale unor condeie mai vechi/ Nefolosite de mult, cu pasta uscată,/ Lunecând pe hârtie frenetic/ Fără să lase vreo urmă…” [31] – *Patria neliniştii*.

Ipostaza definitorie a poetei este, atât în volumele sale de versuri cât şi în epitextele prezente în publicistică, aceea a „fiinţei *care (se) scrie*”. [32]

Condiţia orfică devine dorinţa intimă a poetei de-a fi hărăzită de divinitate cu har creator, cale unică de cuminecare din sfera transcendenţei: „Lasă să cadă/ Din gura ta sfântă/ Silabele,/ Lasă-le să mă pătrundă,/ Să mă însămânţeze,” [33] – *Rugăciune*.

Poetul-receptacul al sensului divin creator este matricea supremă a imaginarului Anei Blandiana, transparent în Poetica sa. De aici şi perspectiva asupra Logosului

[27] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2016, p. 105.
[28] *Ibidem.*
[29] Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, Ed. Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 26.
[30] Ana Blandiana, *Arhitectura valurilor*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1990, p. 62.
[31] Ana Blandiana, *Patria mea A4*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2010, p. 145.
[32] Emanuela Ilie, *op. cit.*, p. 2.
[33] Ana Blandiana, *Refluxul sensurilor*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 85.

generator de sens și de ordine mundană: „Fă-mă să rodesc plante-răspunsuri/ Din care să crească/ Înspre tăcerea supremă/ Arbori de sunete/ De unde toamna să scuture sensuri.” – *Rugăciune* [34].

O valorificare estetică a motivului literar al *turnului de fildeș*, celebra criptare semnificantă a mitului izolării superioare (formă de mizantropie artistică) a geniului de masa vulgului, este și poezia *Turnul lui Joyce*. Intervine aici imaginea artistului neînțeles, izolat în cușca anostă a percepției joase a umanului mercantil ce vulgarizează tărâmul înalt al spiritului: „Pe țărmul înalt,/ În turnul lui Joyce,/ Joyce/ N-a stat decât trei nopți,/ Descrise, ce-i drept, în mai multe cărți, / Pe care/ Vizitatorii nu au timp să le citească/ Și chiar dacă le-ar citi nu le-ar înțelege)./ Oricum, ghidul le garantează/ Că e un scriitor mare,/ Fără să spună de ce și nici dacă/ Această vizită le va folosi/ La ceva./ Deci/ Se uită la ceas,/ Se fotografiază/ Și pleacă.” [35] – *Turnul lui Joyce*.

Conclusivul „deci” segmentează textul liric în două paliere de semnificație ce plasează antinomic entitatea poetică, la nivel ascensional și incomprehensibil și masa comunului, la nivel descendent, marcată fiind de semnele degradării spirituale și-ale consumismului pasager: mitemul *ceasului* și cel al *fotografiei*, indici ai înstrăinării individuației umane în era contemporană.

Poetica blandiană configurează, antinomic, două ipostaze ale poetului. Observăm, pe de o parte, ipostaza orfică, anume cea a creatorului autentic, hrănit de harul menirii sale, care-l singularizează în orizontul mundan. Subliniem, aici, faptul că poezia Anei Blandiana valorifică așa-numita funcție *psyhagogică* a artei, adică de îndrumare a sufletelor. [36] Vorbim despre acea valorizare platoniciană a poeticului, în sensul în care mecanismul catartic al mesajului artistic este capabil de a elibera sufletul din carcasa efemeră a trupescului. „Și tot de aici purcede concepția despre *ethos*, ca stare sufletească bună sau rea, creată de efectele muzicii, iar ca o încununare a ceea ce dăinuia de fapt, și ceea ce dăinuie până în zilele noastre, *elementul orfic*, adică purificarea prin funcția magică a artei. [37] Pe de altă parte, apare butaforia poetică, falsul creator, negustorul de idei, preocupat doar de aparențe și de latura materială a existenței. Această din urmă ipostază este denunțată în poezia *Îngeri de buzunar*: „Atâția poeți,/ Cu pantofi, cu cravate,/ Cu țigări și agende-ncărcate,/ Cu obsesii, cu invidii mai ales” [38].

O asemenea ipostază a pseudocreației naște desacralizarea, ca semn al aplatizării spiritului, al uscăciunii interioare: „Cu îngerii de buzunar/ Care cad/ Când vor să scoată batista,/ Ca niște litere care/ Se risipesc în zadar” [39].

Ars poetica *O linie dreaptă* este un text programatic sugestiv pentru conflictul dintre idealul creator și idiosincraziile artistului, practic, o ciocnire între cele două planuri-standard ale poeticului: interioritatea vaticinantă a eului liric și exterioritatea obsecvioasă și falsă. *Linia* ce desparte simbolic toposul artistului, pagina de scris, rămâne doar iluzoriu un reper al coerenței scenariului creator. În fapt, linia este ștearsă de eriniile obsesive ale labirintului mintal, de slăbiciunile inerente umanului, de valurile imunde ale

[34] *Ibidem.*
[35] Ana Blandiana, *Orologiul fără ore*, Ed. Humanitas, București, 2016, p. 57.
[36] George Nițu, *Elemente mitologice în creația populară românească*, Ed. Albatros, București, 1988, p. 72.
[37] *Ibidem.*
[38] Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 97.
[39] *Ibidem.*

realului ce amenință permanent globul de sticlă, tentație de refugiu a plăsmuitorului de lumi ideale. „Colonia de râme târându-se” [40] peste munca adeseori prometeică a scriitorului („Prin pământul arat de peniță” [41]) este imaginea simptomatică a spaimei aproape eschatologice față de abisul creator, față de amalgamarea valorilor în vacuitatea timpului, acel Cronos mereu nemilos indistinct și inebranlabil.

Morala poetică a acestui text, „Nu-l întreba pe călău/ Diferența între bine și rău” [42] induce și o componentă axiologică, făcând trimitere la angoasa unei epoci în care venalitatea și impostura invadaseră peisajul uman. Vorbim despre mesajul unei poete, azvârlit în oceanul gregar ce inunda existența greu încercată a unui popor traumatizat de-o tiranie.

Această certitudine a răsturnării valorilor, a invaziei masei, a unei multiplicități informe și obscure, ce amenință teritoriul eterat al artistului retras într-o formă de crisalidă sufletească străbate ultima vârstă a drumului poetic blandian, cea deschisă, în 1990, cu *Arhitectura valurilor*.

Răsturnarea ierarhiei valorice privește raportul dintre *unitate* și *multiplicitate*, ce antrenează plasarea în vârful ierarhiei lumii moderne a haosului mecanic al multiplului. Ea este identificată de René Guénon și asimilată unei maladii teribile a Occidentului actual. [43]

Însăși mărturisirea Anei Blandiana, ce deschide volumul *Arhitectura valurilor* vine în sprijinul constatării de mai sus: „Această carte a fost terminată în 1987 […]. Ea este oglinda unei stări de spirit în care exasperarea și umilința, mânia și disperarea, rușinea și revolta se topeau în sentimentul iminenței sfârșitului ca unică alternativă a atât de improbabilei salvări.” [44]

Textul care încheie *Arhitectura valurilor* este o rescriere, în cheie personală, a baladei Meșterului Manole, cu focalizare evidentă pe imaginea feminității. Ana, chintesența sacrificiului asumat creator, este acel alter-ego al Anei Blandiana, cuprins de fervoarea obsesivă a zidirii de sine. Această mecanică a auto-claustrării în propriul construct al reveriei creatoare este și o formă de evaziune identitară dintr-un Real debusolant al cărui absurd aduce iar și iar, redundant, cu dinamica eliberării dintr-un alt labirint ontologic, cel al lui Marin Sorescu, autorul dramei postbelice, *Iona*. Zidirea, la Ana Blandiana, este iluzie, la fel cum și la Marin Sorescu, eliberarea din captivitatea absurdului existențial era o fantasmă: „Și iar zidesc/ Cum aș zidi un val,/ A doua zi iar,/ A treia zi iar,/ A patra zi iar,/ O mănăstire pururi lichidă/ Sortită să se năruie la mal;” [45] – *Baladă*.

[40] Ana Blandiana, *Arhitectura valurilor*, Ed. Cartea Românească, București, 1990, p. 62.
[41] Idem.
[42] Idem.
[43] René Guénon, *Criza lumii moderne*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 118: „E vorba de o completă inversare a ordinii normale, o proclamare a supremației multiplicității ca atare, supremație care există de fapt, doar în lumea materială; în lumea spirituală, în ordinea universală însăși, unitatea se află, dimpotrivă, în vârful ierarhiei, căci ea este principiul din care emană multiplicitatea; dar atunci când principiul e negat ori pierdut din vedere nu mai rămâne decât multiplicitatea pură, ce se identifică în materie.”
[44] Ana Blandiana, *op.cit.*, p. 5.
[45] *Ibidem.*, p. 87.

Această iterativă asiduitate a reîntemeierii Sinelui marcat atât de fragil de stigmatul social al numelui, dezvăluie tragismul înstrăinării, la fel de redundante, de propria ființă: „N-am altă Ană/ Și pe mine chiar/ Din ce în ce mai rar/ Mă am.” [46].

Într-un text confesiv din *Fals tratat de manipulare*, revine simbolul *zidului*, definind expresiv granița atât de fragilă între Eu și lume: „Criza pe care o străbat, și nu știu dacă voi avea puterea s-o depășesc, se leagă de imposibilitatea de a mă împărți între mine și lume. Dar lumea nu este o ispită, ci o amenințare continuă de care sunt singură vinovată. Este ca și cum m-aș fi așezat în zidul pe care m-am apucat să-l zidesc singură în jurul meu (pentru că eram convinsă de necesitatea zidului și pentru că nimeni altcineva nu era dispus să se lase zidit) și, deodată, când zidul era aproape gata și, în orice caz, eu nu mai puteam să mă smulg din el, am simțit că nu mai sunt atât de sigură că zidul folosește sau va folosi la ceva,” [47].

Atât în poezie cât și în fragmentul memorialistic, *zidul/ zidirea* reprezintă, în egală măsură, nevoia redefinirii permanente a propriului Sine în geografia mereu schimbătoare a unei lumi în derivă, dar și angoasa hrănită de inutilitatea, în marginea logicii paradoxale a absurdului, a unui gest care, în concepția scriitoarei, s-ar putea salva prin însuși mecanismul orfic al creației: „Pentru asta trebuia însă să-mi pot elibera cel puțin o mână, cea cu care scriu, să am puterea de a face acest efort care, de altfel, s-ar putea să dărâme o parte din zid…” [48]. Cu alte cuvinte, poeta este conștientă de ambivalența metaforei care-i definește existența. Zidul poate fi, în egală măsură, salvare de sine, dar și capcană ontică: „… un zid constituie în același timp o protecție și o limitare; într-un anume sens, el are, am putea spune, avantaje și dezavantaje” [49].

BIBLIOGRAFIE

1. Baudelaire, Charles, *L'Art Romantique*, Paris, Louis Conrad, Librairie Éditeur, 1917, p. 165, ediție originală digitalizată, http:// www.archive.org/details/lartromantique00baud.

2. Blandiana, Ana, *Arhitectura valurilor*, București, Cartea Românească, 1990.

3. Blandiana, Ana, *Refluxul sensurilor*, București, Humanitas, 2008.

4. Blandiana, Ana, *Patria mea A4*, București, Humanitas, 2010.

5. Blandiana, Ana, *Orologiul fără ore*, București, Humanitas, 2016.

6. Blandiana, Ana, *Spaima de literatură*, București, Humanitas, 2010.

7. Blandiana, Ana, *Fals tratat de manipulare*, București, Humanitas, 2013.

8. Boldea, Iulian, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, Aula, 2000.

[46] *Ibid.*
[47] Ana Blandiana, *Fals tratat de manipulare*, Ed. Humanitas, București, 2013, p. 69.
[48] *Ibidem.*
[49] René Guénon, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, Ed. Humanitas, București, 2008, p. 200.

9. Durand, Gilbert, L'imagination symbolique, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

10. Guénon, René, *Criza lumii moderne*, București, Humanitas, 2008.

11. Guénon, René, *Domnia cantității și semnele vremurilor*, București, Humanitas, 2008.

12. Ilie, Emanuela, *Ana Blandiana. Trăim într-o rană…*, în rev. „Convorbiri literare", Iași, nr. 2/ dec. 2016.

13. Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea*, Constanța, Pontica, 2007.

14. Nițu, George, *Elemente mitologice în creația populară românească*, București, Albatros, 1988.

The seduction of verbality. Style and expressiveness in the poetry of Emil Brumaru

Raica Cristina
PhD Student, „Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Abstract: To better understand a work it is important to be careful on issues of linguistic too, what sets the personality of its. A specific feature of the poetry of Emil Brumaru is the explicit language, open, bold, ironic, comic, seductive and surprising, in which we find the godly terms too, but which substrate lay. All of these come together under the dome of mechanical gestures, that includes terms and sequences lyrical, that is repeated mechanically.

Before all, the poetry of Emil Brumaru revels and rejoices the soul of man, who knows how to make abstraction of the limits imposed by a linguistic austere.

Keywords: poetry, verbality, style, expressiveness, mechanical gestures

Atunci cînd facem referire la creațiile lui Emil Brumaru, putem vorbi despre un limbaj menit să seducă prin caracterul său surprinzător, dar încărcat de gesturi șablonizate – în care, în mod mecanic, anumiți termeni se repetă – ingenuu, îndrăzneț, dar nostalgic, ludic și totuși grav, pe alocuri, în tendințe religioase, dar care admite semnificații laice. Cu alte cuvinte, aceste poeme reunesc o serie de elemente disparate și contradictorii, care – funcționînd pe principiul conform căruia contrariile se atrag – formează un tot unitar ce tinde spre desăvîrșire lirică. Ion Pop observă că: „discursul liric e inaugurat sub auspiciile reparatoare ale reveriei ce reactualizează, într-o clipă elegiacă, „vremea cînd eram copii", timp paradisiac al abundenței și protecției"[1].

„Limbajul și expresivitatea textului poetic se definesc prin caracteristici specifice stilului artistic, prin sensul conotativ (figurat) al cuvintelor, prin originalitatea, inovația și unicitatea expresiei, precum și printr-o bogăție lexicală de neologisme, arhaisme, regionalisme, care alcătuiesc registrul stilistic al limbajului. Funcția estetică a limbajului

[1] Ion Pop, *op. cit.*, p. 373.

artistic se realizează prin *expresivitate, ambiguitate, sugestie, reflexivitate*"[2], aspecte pe care le vom aborda în acest capitol. „Distincția dintre expresivitate și estetică nu a fost făcută net decît de R. Jakobson. După el, ca funcție emotivă, în care am crezut că se recunoaște expresivitatea spontană, ea privește exclusiv pe emițător, iar estetica, sub denumirea de funcție poetică, privește mesajul."[3]

În cazul creațiilor lui Emil Brumaru, deși exprimarea este, pe alocuri, ironică, limbajul nu este unul pretențios, pentru că poetul nostru nu se formalizează, nu face rabat de exprimări emfatice, gratuite, întrucît el nu intenționează să impresioneze. Ștefan Augustin Doinaș este de părere că: „o voluptate insațiabilă a vocabularului este hrănită, aici, atît cu substantive comune și banale, cît și cu adjective prețioase și rare, cu cuvinte uzuale și cu termeni vetuști, cu expresii de o simplitate dezarmantă și cu construcții de un rafinament estetic aparte."[4] „Îngerul jongler" – cum se autodefinește maestrul într-una din poeziile sale – apelează, în schimb, la figuri de stil, insistînd mai mult pe *frecvența* acestora – metafora, de exemplu, deține monopolul – și, mai puțin, pe *diversitatea* lor. Tropii reprezintă acea *energie expresivă* care colorează discursul liric în nuanțe figurate, travestind ideile inestetice. Pierre Fontanier apreciază că: „Tropii sunt numai ornamente ale stilului, ei nu reprezintă nici fondul, nici esența stilului; ei sunt numai o parte a artei scriitorului, nu reprezintă arta sa în întregime. Îngrămădiți unii peste alții vor indica un scriitor superficial, preocupat mai puțin de justețea și temeinicia gîndurilor sale, cît de o zadarnică strălucire și decorare a limbajului; în felul acesta vor da stilului un aer forțat, greoi sau afectat, care va masca adevărul sau naturalețea limbajului."[5] Astfel, constatăm existența unui echilibru susținut de senzația de *nerăbdare controlată*, în care par a fi puse pe hîrtie aceste poezii, fără a se stărui în mod deosebit asupra expresivității artistice, dar, în același timp, nici nu se ignoră acest procedeu. Cu alte cuvinte, putem vorbi despre o poezie mai degrabă nerăbdătoare, decît expresivă. Simplitatea caracterului verbal este debordantă, Brumaru dînd impresia că scrie așa cum îi vine la îndemînă, fără a se strădui prea mult. Tocmai această naturalețe cucerește! Cu toate acestea, poetul nu înclină nicio clipă și în niciun vers spre anticalofilism. Iulian Boldea constată că poeziile lui Brumaru „se caracterizează, înainte de toate, prin fluență și rafinament expresiv,

[2] Mariana Badea, *Limba și literatura română pentru bacalaureat*, Editura Badea, București, 2009, p. 442.
[3] Roman Jakobson, *Lingvistică și poetică, apud* Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p. 75.
[4] Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 219.
[5] Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, traducere din limba franceză de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977, p. 161.

prin dinamismul imagistic şi delicateţea metaforelor, toate aceste modalităţi figurînd un scenariu ritualic al iubirii eflorescente şi apoi eşuate, al extazului şi neîmplinirii ontice."[6]

Deși majoritatea au ca tematică iubirea, poemele nu promovează acel tip de amor în care să primeze afecțiunea, ci mai degrabă *instinctele*, creațiile fiind lipsite de încărcătura emoțională specifică romanticilor. Raportîndu-se la creațiile erotice ale lui Brumaru, Gheorghe Grigurcu observă că: „Un fenomen caracteristic este erotizarea expresiei. Poetul pare a-și pune urechea pe propriul text spre a-i asculta rezonanța lăutărească, arzătoare ori fals serafică, spre a controla chipul în care sunetele burlești s-au distilat ori cele cristaline și-au onorat misiunea. Rostul versurilor, cel de neînduplecată chemare erotică, de somare în vederea acuplării, se împlinește prin impregnarea cu senzualități a imaginii, a rostirii în genere, viu colorate precum florile, pentru a provoca fecundarea."[7]

Așadar, poeziile sunt private de încărcătură sentimentală, balanța înclinînd în favoarea senzualității, dar, în schimb, delectează prin expresivitate cumpătată și ironie fină. *Expresivitatea poetică* are ca și scop „exprimarea plastică a ideilor într-un stil particularizat prin noutatea și inventivitatea imaginarului poetic, prin selectarea unui lexic adecvat transmiterii de stări emoționale cititorului, prin utilizarea sugestivă a modurilor și timpurilor verbale."[8] Ion Coteanu constată că: „stilul nu este în nici un caz identificabil cu mesajul."[9] În ceea ce privește ironia, Pierre Fontanier notează că aceasta „constă în a spune printr-o persiflare, fie în glumă, fie în serios, contrariul a ceea ce gîndești sau ai vrea să se gîndească. Ea pare să aparțină mai mult umorului, dar adesea este folosită în momentele de mînie sau de dispreț cu mult efect."[10]

Ironia sau *autoironia* nu se găsește în formă brută în discursurile poetice ale lui Brumaru. Ea trebuie dedusă, pentru că este scrisă în versuri, care așteaptă să fie citite printre rînduri, întrucît de-acolo răzbate și se face simțită. Tonul zeflemitor ales de poet are rolul de a camufla adevăratele sale trăiri. Este felul lui de a-și îndulci existența și de a face haz de necaz. Matei Călinescu vorbește despre „o ironie de factură poate romantică"[11]. Prin ironie, Brumaru intră „în complicitate cu cititorul: „*Şi cum eram şi neatent şi-aproape.*/ De mine orice astru se rotea,/ Tăiam candid cu borul pălăriei./ Cîte un soare fericit, cîte o stea…"[12].

[6] Iulian Boldea, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universităţii „Petru Maior", Tîrgu-Mureş, 2011, p. 178.
[7] Gheorghe Grigurcu, *Existența poeziei*, Editura cartea Românească, București, 1986, p. 240.
[8] Mariana Badea, *op. cit.*, p. 442.
[9] Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973, p. 9.
[10] Pierre Fontanier, *op. cit.*, p. 125.
[11] Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 5.
[12] Alex. Ștefănescu, *Emil Brumaru și mirajul materiei*, în „Cronica", nr. 18, 1971, p. 9.

„Alteori, ironia nu încheie, ci introduce o viziune care altfel ar risca să fie primită cu susceptibilitate de cititorul blazat: „Dacă iei o portocală/ Şi-o dezbraci în pielea goală./ Ca să-i vezi miezul adînc./ Peste care îngeri plîng”[13]. Am identificat şi alte versuri din care răzbat ironia şi autoironia: „Priveşte-mă! Azi sunt frumos/ Ca fluturele cap-de-mort”, „Atît de frumoase-s minciunile tale”, „Erai atît de rotundă/ La fund”, „şi porţii la căţei/ Voi face-n cinstea despărţirii noastre”, „Lunganco cu rochia roz/ Vin’ la noapte în rogoz/ Să te culci cu faţa-n jos/ Prin pămîntul gloduros”, „Doamne, născoceşte-mi rostul./ Am umblat destul ca prostul/ După coapse de femeie/ Ce se-ncleie şi descleie/ Fără niciun fel de cheie”, „Femeile care m-au înşelat/ Atît de dulce au ştiut s-o facă” etc. Făcînd referire la versurile cu tentă ironică ale lui Brumaru, Eugen Negrici scrie: „Cu disponibilităţile lui ironic-afective, hipertrofiindu-şi uimirile („uluiţi – cum scrie undeva – de obiectele strînse-n lumina aceea amară”), el proiectează elementele realităţii pînă la a crea prin ele o altă realitate într-o viziune livresc-şăgalnică şi, prin insistenţă, chiar un fel de mitologie a derizoriului – o mini-mitologie.”[14] Eugen Negrici mai constată că: „lăsîndu-te în voia simţurilor şi a întîmplării – şi urmărind felul cum se dezvoltă, în fantezie, consecinţele ipostazei adoptate, te trezeşti în plină viziune – căci viziune este, chiar dacă, în faţă, are semnul minus al ironiei.”[15]

Despre ironie scrie, dar în notă metaforică, şi Eugen Simion: „Brumaru nu lasă fantezia să călătorească singură. În caleaşca ei de fluturi stă mereu trează ironia, vigilentă ca o guvernantă, ocrotitoare ca un scutier fidel.”[16]

Scriitoarea Veronica Porumbacu observă că maestrul nostru „lucrează cu un inventar al cotidianului clasic, culori clasice, ritmuri şi aliteraţii clasice, îngeri clasici, [...], cu adjective clasice.”[17] *Suavul* şi *dulcele*, de exemplu, sunt adjectivele cele mai uzitate, iar poeziile, în totalitatea lor: „sunt scrise cu voluptatea unui epicureu, voluptate recreată aproape aidoma în cititorul cît de cît receptiv”[18], constată Nicolae Prelipceanu.

BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Editura Universităţii „Petru Maior”, Tîrgu Mureş, 2011

Brumaru, Emil, *Versuri*, Editura Albatros, Bucureşti, 1970

[13] *Ibidem.*
[14] Eugen Negrici, *Uluiţi de obiectele strânse-n lumina aceea amară*, în „Ramuri”, nr. 6, 1984, p. 10.
[15] Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1985, p. 132,
[16] Eugen Simion, *Jnapanca botticelliană*, în „România literară”, nr. 11, 1981, p. 8.
[17] Veronica Porumbacu, *op. cit.*, pp. 147-148.
[18] Nicolae Prelipceanu, *op. cit.*, pp. 2-3.

Pop, Ion, *Jocul poeziei*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006

Badea, Mariana, *Limba și literatura română pentru bacalaureat*, Editura Badea, București, 2009

Jakobson, Roman, *Lingvistică și poetică*, *apud* Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973

Doinaș, Ștefan, Augustin, *Lectura poeziei*, Editura Cartea Românească, București, 1980

Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere din limba franceză de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977

Grigurcu, Gheorghe, *Existența poeziei*, Editura cartea Românească, București, 1986

Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române,* Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1973

Călinescu, Matei, Călinescu, Matei, *Mirajul copilăriei*, în „România literară", nr. 34, 1970

Alex. Ştefănescu, *Emil Brumaru şi mirajul materiei*, în „Cronica", nr. 18, 1971

Eugen Negrici, *Uluiți de obiectele strînse-n lumina aceea amară*, în „Ramuri", nr. 6, 1984

Eugen Negrici, *Introducere în poezia contemporană*, Editura Cartea Românească, București, 1985

Eugen Simion, *Jnapanca botticelliană*, în „România literară", nr. 11, 1981

Porumbacu, Veronica, *Emil Brumaru. Versuri*, în „Viața românească", nr. 10, 1970

Prelipceanu, Nicolae, *Emil Brumaru – Versuri*, în „Tribuna", nr. 29, 1970